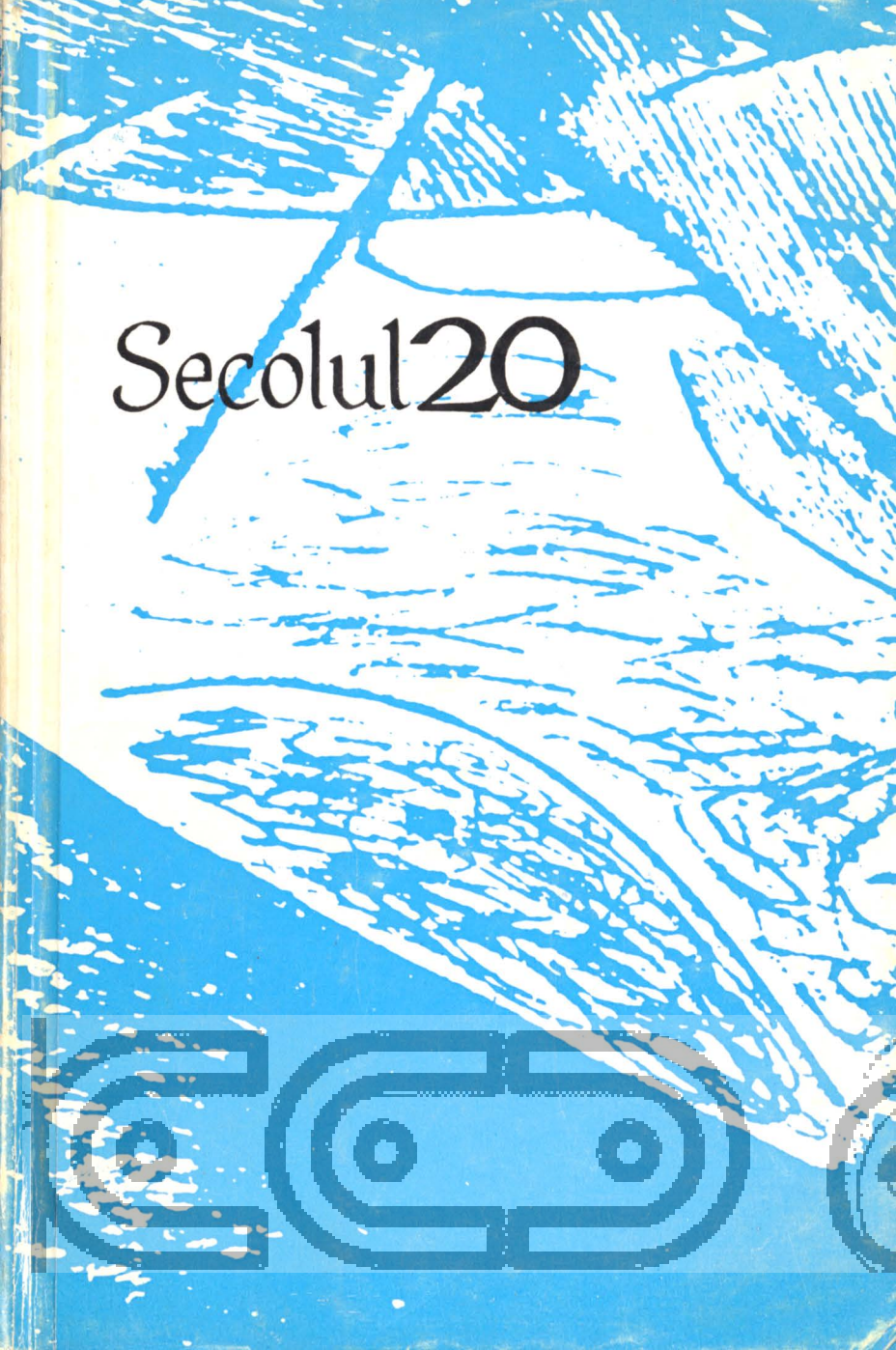
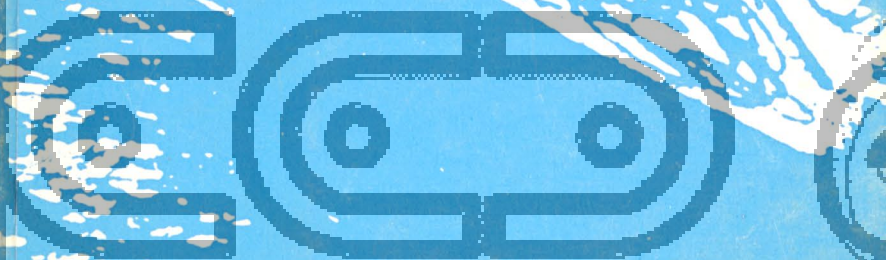




Secolul 20



PREZENTAREA ARTISTICĂ:
GETA BRĂTESCU



Revistă de literatură universală

editată de **Uniunea Scriitorilor**
din **Republica Socialistă România**

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU,
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ REDACTOR ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

5

1972

[136]

SUMAR

TUDOR VIANU — O PREZENȚĂ VIE

EUGEN IONESCU: Un spirit clasic (*în exclusivitate pentru revista «Secolul 20»*)

TUDOR VIANU: Stilul naturii și stilul artei; Formele artei; Funcțiunea artei; Ce știm despre cărți (*texte inedite*) • 8

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: Tudor Vianu • 27

EDGAR PAPU: Tudor Vianu și istoria ideilor • 29

AL. DIMA: Tudor Vianu, ctitor al comparatismului nostru contemporan • 33

•

LUCIAN BLAGA, K. GROS, MAX DESSOIR, CH. LALO, Em. BRÉHIER,
A. LALANDE, către TUDOR VIANU (*scrisori inedite, cu o notă de Geo Șerban*)

- MATEI CĂLINESCU: Tudor Vianu și critica constructivă • 45
 ALEXANDRU DUȚU: Tudor Vianu despre armonia artei • 53
 ADRIANA MITESCU: Tensiunea lăuntrică • 57
 V. MOGULESCU: Raportul dintre muncă și artă în estetica lui Tudor Vianu • 61

GIORGIO BASSANI SAU PERMANENȚA LUMINII

- Grădinile Finzi-Contini* — roman, fragmente, în românește de Rodica Locusteanu • 67
 RODICA LOCUSTEANU: Imobilismul lui Giorgio Bassani • 105

O TÎNĂRĂ PROZATOARE AMERICANĂ

- JOYCE CAROL OATES: *Încotro pleci, de unde vii; Roata iubirii*, nuvele în românește de Lidia Vianu • 111
 MIRCEA IVĂNESCU: *Un profil: Joyce Carol Oates* • 140

LITERATURA ȘI EVENIMENTUL

- GAËTAN PICON: *Baudelaire și prezentul*, în românește de Liliana Topa • 144
 MIRCEA MARTIN: *Aspecte ale prezentului în poezie* • 154

ARTA DE A TRADUCE

- WALTER BENJAMIN: *Problema traducătorului*, în românește de Dieter Fuhrman • 155
 OCTAVIO PAZ: *Traducere: literatură și literalitate* • 164

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ

- MATEIU I. CARAGIALE: *I crai della Vecchia Corte*, roman, fragmente, în limba italiană de Bruno Arcurio și Florian Potra • 173
 FLORIAN POTRA: *Un pre-Gattopardo: «I crai della Vecchia Corte»* • 188

•

- ALEXANDRU BACIU: *Sarajevo, contraste urbanistice* • 189

TUDOR VIANU

o prezență vie

TUDOR VIANU

un spirit clasic

Sînt de acum cîțiva zeci de ani. Îmi trecusem bacalaureatul ca prin miracol, căci deși am făcut în liceu secția clasică, eram la fel de prost elenist ca și latinist. Mă înscriisesem deci la Facultatea de Litere din București unde, prudent, optasem pentru secția de literatură modernă.

Eram student de puțină vreme cînd s-a anunțat o conferință a lui Tudor Vianu despre Vasile Alecsandri în amfiteatrul Odobescu. O conferință publică, în afara cursului său. Sala era arhiplină. Am izbutit să mă strecor totuși în al doilea sau al treilea rînd, foarte aproape și în fața vorbitorului. Lîngă mine, colegul meu Virgil Ioan, îmi spunea că trebuie să demonstrăm studenților din anii doi și trei cît valorează studenții anului întîi.

Am uitat ce a putut să spună Tudor Vianu despre marele poet român. Dar n-am uitat impresia pe care mi-a produs-o Tudor Vianu. Era un foarte tînăr profesor de estetică «conferențiar definitiv». Avea o înfățișare plăcută, puțin cam gras, multă prestanță și vorbea cu o voce puternică, cu energie, autoritate și precizie... Eu am, acum, aproape dublul vîrstei pe care o avea el însuși atunci. Estetica era integrată secției de filozofie. Cum studiam literatura modernă, nu am urmărit cu regularitate cursurile lui Tudor Vianu dar le frecventam, cu toate acestea, destul de des. Dintre toți profesorii Facultății de «litere și filozofie» a timpului acela, Tudor Vianu era, cred, cel mai solid, cel mai învîțat. Era un spirit clasic, al cărui crez era cultura.

Gîndeam că pentru el cultura putea să răspundă tuturor problemelor neliniștitoare care mă obsedau deja, ca acelea despre sfîrșitul existenței noastre. Mi se părea că-i tobă de carte și că geniile umanității îi deschiseseră porțile răspunsurilor absolute. De cîte ori mergeam să-i audiez cursurile, îmi în-tărea această impresie. Eu nu știam nimic și eram aproape sigur că nici nu voi ajunge să știu. Eram dezgustat de inexpresivitatea lui Lamartine, de lacrimile lui Musset și ale altor poeți pe care profesorul nostru Charles Drouhet ne obliga să-i înghițim în primul an de Facultate. Brunetière, Renan mă plictiseau și chiar Taine care, în « La Fontaine și fabulele sale », regăsea la poetul și fabulistul francez, spațiul din l'Île de France cu colinele și ritmurile sale, și care nu era decît orizontul stilistic interior al spațiului « mioritic » pe care Lucian Blaga credea a-l fi descoperit la poezii români, aproape un secol după Taine și la sute de kilometri distanță. Din această cauză m-am apucat să citesc mai curînd filozofi decît pe Albert Samain sau chiar pe Balzac ori Odele și Baladele. Fără îndoială, pe filozofi îi înțelegeam dar nu-mi aduceau nimic altceva decît întrebări și mai apăsătoare decît ale mele sau pe ale mele proprii dar mai insuportabile, mai savante. Dar Tudor Vianu își făcuse din toate întrebările și neliniștile, un fel de cuiasă, iar din cultură ceva ce îl apăra chiar împotriva acestor angoase sau care îl izola, îl distanța de propriul eu. Aparent era identificat cu cultura. Știa că întrebarea cutare o putea găsi la cutare autor, că cutare neliniște fundamentală fusese amplificată în opera cutărui filozof, astfel încît cunoscînd că neliniștile erau catalogate, aranjate într-un colț sau altul al bibliotecii, integrate într-o școală filozofică oarecare, propriile mele neliniști nu-și mai aveau rațiunea și întrebările mele erau inutile. Cultura obiectiva anxietățile și disperarea atît de bine încît nu-și mai găseau justificarea, deoarece cultura le izolase de noi, le integrase în istoria sa, transformîndu-le în monumente.

Tudor Vianu era un clasic, pe cînd eu eram un spirit anarhic, pesimist sau sceptic, eliberat de dorința de a ști totul. N-aș fi crezut vreodată că-mi va deveni prieten, un mare prieten.

Puțin timp după ce îmi refuzase votul său pentru un premiu literar acordat tinerilor poeți și esești, am avut prilejul să-l cunosc personal. În cartea mea arătam pur și simplu cum cultura nu poate rezolva neliniștile mele și că nu aflu nicăieri răspuns întrebărilor mele apăsătoare. Bineînțeles, el nu putea accepta o asemenea carte. Soția mea era una dintre prietenele soției sale și datorită ei am fost invitații săi putîndu-l cunoaște direct. De altminteri, evenimentele aveau să ne apropie. Garda de Fier, din care făceau parte destui intelectuali, ideologi ai acestei mișcări în plină creștere, tinzînd să cucerească atîtea spirite, se răspîndea cu rapiditate în întreaga țară. Partizanii Gărzii de Fier ardeau cărțile și negau cultura. În aceste împrejurări, eu, anarhistul, am simțit nevoia să mă apropie de cultură și să devin uma-

nist. În aceste împrejurări, la rîndul său, Tudor Vianu se simțea zdruncinat, îi era teamă să-și dea seama că fundamentele, că valorile sale erau în pericol. Cred că a trebuit să se îndoiască de soliditatea obiectivă a convingerilor sale, a valorilor despre care îi învățase pe alții și le recomandase. Nu putea fi de partea Gărzii de Fier, tot ce avea mai profund în sine se opunea unui asemenea lucru; nici eu nu puteam deveni adept al Gărzii de Fier și atunci i-am cerut lui ajutor. Într-un cuvînt, tremuram amîndoi. Am cunoscut un Tudor Vianu foarte diferit de cel care-mi apăruse mai înainte sau pe care îl imaginasem, lipsit de cuirasă. Am descoperit un om extrem de sensibil, îngrijorat, nefericit nu atît pentru soarta sa cît pentru viitorul unei omeniri care-și răvășea cu brutalitate toate valorile. Puteam ști atunci că Hitler nu va cîștiga războiul? Un fel de noi științe sau pseudo-științe, un soi de nouă filozofie, o artă extravagantă și teribilă amenințau să constituie bazele unei societăți care se anunța monstruoasă.

Intelectual, el își găsi echilibrul său spiritual. Îl însuflețea o credință și cînd l-am părăsit spre a veni la Paris aveam înaintea mea un om, după toate aparențele, consolidat filozofic. L-am revăzut după război de mai multe ori la Paris. Reprezenta România la UNESCO. Îmbătrînise la felși toate onorurile ce i se aduceau nu anulaseră acea neliniște fundamentală împotriva căreia, înțeleg acum, niciodată cultura sa nu l-a apărut cu adevărat. Dar dincolo de cultură și dincolo de neliniște avea sprijinul unei credințe.

Intellectuels, il retrouva son équilibre spirituel. Une foi
l'animait et lorsque je le quittai pour venir à Paris j'avais
devant moi un homme ~~philosophiquement~~ philosophiquement rassuré. Je le revis après
la guerre plusieurs fois à Paris. Il représentait la Roumanie à
l'Unesco ~~mais~~. Il avait tout de même vieilli et tous les honneurs
qu'on lui fit n'abolissait pas une angoisse fondamentale contr
laquelle, je le comprends maintenant, jamais sa culture ne
l'avait défendu vraiment. Mais derrière la culture
et derrière l'angoisse il avait le soutien
d'une foi.

Eugène Ionesco

texte inedite

STILUL NATURII ȘI STILUL ARTEI

Împerecherea de cuvinte din titlul acestei conferințe are nevoie de câteva lămuriri. Se poate în adevăr vorbi despre un stil al artei. Este însă îngăduit să amintim și despre un stil al naturii? Stilul este efectul de unitate pe care îl dă unei opere personalitatea care se exprimă prin ea. O artă lipsită de stil este aceea în care trebuie să constatăm neajunsul cel mai de seamă care poate atinge creația, lipsa originalității. Ce sens poate avea atunci vorba care atribuie și naturii un stil, când aceasta nu este o producție a omului și nu este un mediu care să exprime mișcările interioare ale unui creator? Dacă totuși stăruim să vorbim despre un stil al naturii, îmbinarea aceasta de termeni n-are decît un sens fictiv. Stilul naturii nu apare decît acelor care o privesc din unghiul artei, fie asimilînd-o cu experiențe artistice mai vechi, fie atribuindu-i posibilități artistice capabile de a fi dezvoltate în viitor.

Cu aceste rezerve putem spune că stilul aspectelor naturale se caracterizează prin varietate și exuberanță, pe cînd stilul artei se distinge prin unitate și economie. Un cercetător care a consacrat de curînd interesante observații barocului european, un termen care înlocuiește în concepția lui pe acela mult mai frecvent de romantism, a făcut observația

de ze cîtă vreme artistul clasic manifestă tendința de a stiliza artistic natura, artistul romantic și baroc preferă să apropie arta de două naturi. O colicană greacă nu este altceva decît rezultatul operației de unificare și simplificare aplicat reprezentării trunchiului unui cocod. Artistul baroc reduce însă colicana către modelul primitiv care a inspirat-o, îmbogățind-o cu stîtea detaliilor. Încît arta pare să execute, în adevăr, drumul înapoiului către natură.

Alternanța acestor două procedee alcătuieste una din legile cele mai generale care domină dezvoltarea artei. Ori de cîte ori o producție artistică amenință, prin stilizările ei prea departe împinse, să atingă sterilitatea, producția care urma încerca să obțină o compensație, făcînd din nou apel la varietatea regeneratoare a naturii. Așa s-a întîmplat la sfîrșitul antichității, în alexandrinism, și aceeași mișcare o putem constata la finele goticului, al Renașterii, sau al clasicismului. De fiecare dată arta izvitată de o stilizare prea departe împinsă, repeta apelul ei către varietatea exuberantă a formelor naturii, în care găsea remediul dorit. Evident, natura care reintegra domeniul artei cu fiecare din aceste prilejuri nu era totdeauna aceeași. Aspecte felurite ale ei, valori noi, sectoare diferite ale splendorii realului, cîștigau de fiecare dată drepturi de cetate. Alexandrinismul a introdus în plastica timpului pe bătrîn și pe copil. Renașterea primește peisagiul prelucrat de om, în acele fermecătoare fonduri de tablouri ale unui Pualojolo, Bellini, Leonardo da Vinci și atîția alții, în care văi fertile și întinse perspective de coline și lacuri se înnobilează prin vestigiile măreției umane, care vorbește din poduri, din coloane retezate, din castele și ruine. Poate însă că pictorii Nordului au fost aceia care au izbutit să anexeze regiunile cele mai întinse ale naturii. Prin penelul lor, pictura veacului al XVII-lea se îmbogățește cu reprezentarea pădurii și apelor, a cerului și a mării. Nu numai pictura, dar și arhitectura primește în masa ei decorativă o mare bogăție de forme animale și vegetale care dau fațadelor palatelor din Baroc ceva din forfota vieții în mijlocul naturii. Cu referire la aceste detalii, cercetătorul amintit mai sus și care nu este altul decît Eugenio d'Ors, ingeniosul critic de artă spaniol, putea risca ipoteza că stilul baroc în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea, este în mare măsură datornic impresiei de natură fecundă și neistovită, pe care primii călători în lumea nouă o aduseseră cu ei. Sculptura, și faptul acesta este încă mai surprinzător, execută și ea o întoarcere către bogăția de forme a naturii. Renumita statuie a lui Bernini înfățișînd pe Daphne în momentul metamorfozării ei vegetale, este unul din documentele cele mai caracteristice ale noii orientări. Poate că printre înfățișările naturii, singura care n-a inspirat încă penelul unui mare pictor este muntele. Nu atît muntele împădurit, ci mai ales masa nudă a oceanului de stînci și de ghețuri care

domină peisagiul în centrul atenției Europei. Desigur s'avea un început și încerca să imite această lucrare. Fără ca ei să poată însuși un conținut decorativ de genul cu acele de care datorăm marilor pictori flamânzi, olandezi și francezi ai secolului al XVII-lea și al XVIII-lea, imitativa sa n-a atins nici rangul artistic pe care îl cuceriau pentru operele lor impresionisti francezi care lucrau în armoniosul peisaj al Franței centrale și meridionale. Fără ca subiectele lor să poată avea o măreție capabilă de a grăi numai prin sine însăși, școala franceză de la Meudon și Barbizon, sau pictura unui Cezanne la Aix, anexează prin poezia lor, prin perspectivele aburite ale grațioaselor râuri, prin ordonanța clasică a dumbrăvilor sudice, motive noi ale fericirii în mijlocul naturii.

S-ar putea încerca și o istorie a plasticii românești, din punctul de vedere al acelei relații dintre natură și artă pe care o urmărim aici. Fondul străvechi al creației artistice românești este geometric și abstract. S-ar putea vorbi chiar despre un destul de ciudat contrast între caldul sentiment al naturii despre care poezia populară românească dă dovadă și viziunea atât de stilizată a imaginației plastice a poporului. Natura este pentru artistul plastic român o cucerire destul de recentă, dar, ca și în istoria imaginației artistice a altor neamuri, natura nu s-a oferit dintr-o dată, prin toate varietățile ei, artistului român. Grigorescu a privit cu precădere către orizontul nemărginit al șesului muntenesc. Andreescu a văzut pădurea și Luchian s-a concentrat cu iubire mistică asupra ființei gingașe a florilor. Dărăscu, Iser, Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Steriadi au pus în valoare lumina specială și pitorescul dobrogean. Prin contribuția tuturor acestor artiști se poate spune că orientalismul pictural creat în veacul trecut de un Delacroix și de un Fromentin, s-a îmbogățit cu unul din capitolele lui cele mai importante. Teodorescu-Sion, care se numără și printre primii pictori atenți la aspectele orientale ale peisagiului nostru, și-a întors privirea și către sectorul mai puțin cercetat al colinelor muntenești mai înalte, unde ochiul său a știut să surprindă figuri dârze de munteni și scene de o simplitate patetică. Delta Dunării a atras și ea pe unii din pictorii noștri, pe un Ștefan Popescu sau pe un Dărăscu, și este probabil că farmecul ei atât de unic, împletit din enigmă și din grandoare, va inspira și pe alți artiști în viitor. Pictura românească este unul din domeniile de creație culturală mai intens susținute. S-ar spune că după veacuri de încătușare în norma rigidă a abstracționismului decorativ, plăcerea de a înfățișa forme și culori se exercită cu un entuziasm pe care eliberarea recentă îl exaltează.

Paralel cu cercetarea chipului în care pictura românească a cucerit treptat sectoarele peisagiului nostru, s-ar putea urmări și modul în care poezii au încercat aceeași mișcare de adâncire în tainele și farmecul ei. Eminescu

a trăit adânc înrădăcinat în peisagiul păduros al nordului Moldovei. Mediul lui natural este codrul Cosminului, luminișul care se deschide «la mijloc de codru des», lacul care năzare în inima pădurii, pîrîul de munte. Poate că unele modele literare au determinat în parte peisagiul eminescian. Romantismul european, de care Eminescu era legat prin atîtea fire, este el însuși un fenomen al centrului păduros al Europei, după cum clasicismul nu poate fi înțeles altfel decît în legătură cu țărmlul stîncos al Mediteranei. Faptul însă că lui Eminescu i-a putut atît de adînc vorbi viața naturii în lirica poeților germani, cornul pe care ei îl fac să răsunе, singuraticul castel care străjuiește melancolia meditației lor, se datorește propriei înrădăcinări a poetului într-un peisagiu de stil romantic. Motiv și inspirație, model și spontaneitate, fuzionează la Eminescu atît de adînc încît cititorul nu poate distinge între ele. Desigur, nu acesta este cazul poeților munteni ai ruinelor, un Eliade Rădulescu sau Gr. Alexandrescu, la care motivul literar este mai vizibil. Multă vreme după Eminescu poeții noștrii n-au făcut nici o altă descoperire de seamă în mijlocul naturii. Frumoasa *Noapte de Mai* a lui Macedonski se desfășoară într-un cadru de natură stilizat după tipul artei, în felul pictorilor de peisagii eroice ai veacului al XVII-lea. Duiliu Zamfirescu este și el un pictor clasicist al naturii. O spontaneitate superioară a sentimentului naturii, dovada unei atingeri mai directe cu misterul delicat al înfloririi ei ne întîmpină din versurile lui D. Anghel. S-ar putea face chiar o interesantă apropiere între opera lui Anghel și pictura contemporană a lui Luchian. Acela care isbutește în urmă să evoce peisagiul românesc în toată forța primitivă este Mihail Sadoveanu, pictor și el al Moldovei nordice și al apelor vijelioase care o străbat. Nichifor Crainic este poetul fertilelor șesuri muntenesti, după cum lirica lui Voiculescu trăiește cu valori noi o natură străbătută de semnificații morale. În anii de după războiu, poeții s-au simțit atrași și ei, poate sub influența pictorilor, de înfățișările orientale ale naturii noastre. I. Pillat a devenit astfel poetul Balcicului, după ce evocase cu atîta măsură peisagiul de dealuri al Argeșului. Este cu neputință de altfel a analiza aci, toate varietățile de peisagiu, toate felurile luminii și toate liniile de zare prezente în inspirația feluriților noștri poeți. Ceea ce se poate spune cu siguranță este că, întocmai ca în pictură, în poezia noastră mai nouă, trăiește un intens sentiment al naturii care alcătuiește și contribuția ei cea mai de seamă în lirica europeană.

Reintrarea naturii în arta românească este un fenomen pe care l-a solicitat acea generală orientare de la stilul artei către stilul naturii, acel interes în creștere pentru varietate și pictoresc care alcătuiește o trăsătură fundamentală a mișcării artistice în ultima sută de ani. Artă românească este un capitol care așteaptă să fie studiat în cadrul marilor cu-

rente care au îndrumat întreaga sensibilitate europeană în veacul din urmă. Este aici un capitol de cercetări menite să precizeze în ce constă contribuția românească în opera de creație artistică a lumii contemporane. Poate că vom avea altă dată prilejul să completăm observațiile de azi, urmărind care sînt liniile de direcție pe care s-a inserat opera artiștilor români. Vom încerca atunci să arătăm că lucrările acestora s-au dezvoltat în cadrul naturalismului și impresionismului european și că originalitatea lor a stat în faptul de a fi adîncit și îmbogățit viziunea și sentimentul naturii. Prin opera prozatorilor, a poezilor și a pictorilor români a căpătat expresie sfera de sentimente a unui om avînd despre lucrurile naturii o experiență apropiată și profundă, pe care lumea occidentală poate în multe privințe s-o invidieze. Această lume nutrește de multă vreme nostalgia unei cufundări regeneratoare în natură, care-l făcea pe filosoful Bergson să susție că singurul remediu al atîtora din dificultățile prezentului ar fi ceea ce el numea «înapoierea la viața simplă». Această nostalgie naturalistă și barocă poate găsi satisfacții împlăcitate în arta românească. Cred că acei care își iau sarcina de a prezenta arta noastră în străinătate trebuie să insiste asupra acestui aspect al inspirației românești, înfățișînd-o ca un moment de seamă al îndrumării mai generale către stilul naturii.

Nu trebuie uitat faptul că stilul naturii nu s-a bucurat în ultima vreme de o suveranitate indiscutabilă. Este chiar probabil că îndrumările viitoare vor readuce o preponderență a stilului artei. Problema a alcătuit obiectul dezbaterii unei interesante adunări de gînditori, care a avut loc în localitatea franceză Pontigny, unde sociologul și istoricul literar Desjardins convoacă în fiecare an o societate de spirite alese din toate națiunile europene, pentru a discuta chestiuni care interesează de aproape soarta culturii noastre. Într-una din aceste adunări, cunoscute sub numele de «decadele» de la Pontigny, s-a luat în dezbatere și întrebarea relativă la viitorul barocului european. Eugenio D'Ors, care a dezvoltat cu acest prilej interesante sale considerații asupra firului baroc în țesătura culturii moderne, a trebuit să se pronunțe și asupra soartei lui viitoare. Părerea lui este că reacțiunea clasică este iminentă și că, după atîtea dovezi ale reîntoarcerii către stilul naturii, sînt semne că se pregătește un reviriment în direcția contrarie. Nu trebuie să uităm că unele din caracterele cele mai isbitoare ale epocii noastre stă tocmai în lucrarea de transformare a materiei, în opera de umanizare a naturii. Și dacă au fost clipe în cuprinsul ultimului secol, cînd cultura noastră ostenită de efortul ei neîncetat de a cuceri natura și a o transforma după indicații umane, a dorit odihna reparatoare prin îmbrățișarea varietății ei, curentul contrariu a putut fi uneori suspendat, dar n-a dispărut niciodată cu desăvîrșire. Munca contemporană, care se găsește pe calea transformării planetei noastre, lucrează

după indicații de unitate. Rezultatele ei sînt înrudite cu acele ale clasicismului din toate timpurile. Căci clasicismul nu este altceva decît opera omului înfruntînd natura, dominînd varietatea ei copleșitoare, încadrînd-o în legile de organizare ale spiritului omenesc. Există un clasicism contemporan sau cel puțin, o tendință contemporană spre un anumit clasicism, care face parte din tendințele cele mai active astăzi. Acestea sînt condițiile menite să confirme prevederea, altfel atît de sumar expusă, a lui Eugenio D'Ors. Mișcarea de înaintare a istoriei este alternativă și ritmică. Epocile de desfăcere alternează cu cele de regroupare, o împrejurare care face pe artiștii lor reprezentativi să prefere cînd varietatea naturii, cînd unitatea artei. Nu se știe dacă nu ne găsim tocmai în momentul unei schimbări în regimul spiritual și dacă multe din dificultățile prezentului nu se datoresc tocmai acestui proces. În tot cazul, examenul artei care a conținut întotdeauna interpretări din cele mai sigure ale culturii contemporane, pune problema și sugerează puncte noi în programul muncii noastre viitoare.

(Conferința citită la Radio în 13 februarie, 1937)

FORMELE ARTEI

Cînd într-o lectură făcută acum cîțva timp în fața microfonului m-am ocupat de problema relativă la origina artelor, am ajuns la concluzia că deși în procesul de apariție al acestora trebuie să recunoaștem un rol atît activității desinteresate a jocului, cît și practicelor magice și activității selecțiunii sexuale, factorul determinant în ultimă analiză rămîne totuși altul. Oamenii au ajuns să creeze opere de artă — spuneam atunci — sub impulsul unui instinct formal, al unei tendințe ireductibile de a da formă materiei și reprezentărilor conștiinței. Cine a privit odată pe copilul de țară creștînd craca ruptă din pădure, în așa fel încît sub cuțitul său apar linii și figuri geometrice regulate, s-a putut convinge că motivul ultim al acestei activități inutile stă numai în plăcerea pe care o încearcă el de a plăsmui, de a da o organizație materiei și că pentru a-l înțelege, nu mai este nevoie de a pune în legătură acest motiv cu unul mai general. Ființa care se uită în jurul său cu niște priviri simple, necălăuzite de ideile cîștigate în studiul științelor și în contemplarea artei, descoperă un univers haotic. Multiplicitatea aspectelor naturii, amestecul fără plan

al indivizilor și spețelor covârșește mintea omenească. Atunci apare întrebarea dacă nu este cu putință de a domina această învălmășeală de înfățișări, stabilind între ele o ordine și regrupându-le în inteligența noastră după un plan. Știința răspunde la această întrebare în felul ei, distingând între felurile regnuri, clase, tipuri și spețe ale naturii. Deasemeni ea stabilește o regulă în succesiunea fenomenelor naturale, preconizând legile care le conduc și care permit prevederea lor. În lipsa acestor clasificări și legi naturale, omul ar fi un rătăcit în univers. Cu ajutorul lor, el izbutește să se orienteze și să-și pună de acord atitudinea sa cu valul mereu isvoritor al evenimentelor. Dar, la drept vorbind, știința nu reușește să introducă ordine în lume, ci numai în ideile pe care ni le facem cu privire la ea. Se simte atunci nevoia unei alte activități, sub puterea căreia lumea însăși și imaginile sensibile, răsfrângerile directe pe care le primim de la ea, să capete o ordonanță. Produsul acestei noi activități este arta. Prin artă se mîntuiește omul din haos. Prin artă devine el cu adevărat stăpînul lumii.

Ceea ce ni se pare așadar esențial în artă este activitatea plasmuitoare, forma. Dar forma artei nu este totdeauna aceeași. Forma artei este mai întii felurită după natura materialului pe care ea îl manevrează. Dacă artistul are de a face cu piatră sau cu sunete, cu pastă de culoare sau cuvinte, forma artei sale va fi de fiecare dată alta. Această constatare foarte simplă a fost multă vreme trecută cu vederea. Încă din antichitate s-a încercat a se stabili o identitate între artele plastice și poezie, după cum o dovedește dictonul : *ut pictura poesis*. Pictura n-ar fi deci decît o poezie mută, după cum poezia ar fi numai o pictură grăitoare. Falsitatea acestei vederi a apărut limpede în momentul în care s-a putut ajunge la constatarea că forma de organizație a materiei este deosebită în fiecare din aceste arte în parte. Artele plastice dau o organizație simultană materialelor lor. Ele urmăresc să producă întreguri oferite într-o singură clipă privirilor care iau cunoștință de ele. Poezia procedează însă succesiv. Din această vedere foarte simplă au rezultat învățăminte de mare importanță asupra posibilităților de care cele două arte dispun.

Dar chiar în cuprinsul aceleiași arte, folosind un material identic, formele ei nu rămîn totdeauna aceleași. Un peisagiu sau un portret, o simfonie sau o sonată, o dramă, un roman sau o poezie lirică răspund fiecare în parte unor alte condiții formale. Genurile artistice par a avea o realitate. Dar față de problema genurilor, teoria și practica artistică s-a comportat în decursul timpului în modul cel mai contradictoriu. A fost o vreme cînd se recunoștea genurilor o realitate absolută, deopotrivă cu aceea pe care Platon o acorda Ideilor sale. Dogmatismul clasic credea în fixitatea genurilor, după cum credea și în aceea a spețelor animale și

vegetale. Și după cum se socotea că peștii, reptilele și mamiferele care trăiesc astăzi pe pământ au rămas neschimbate din momentul în care au ieșit, în zilele Genezei, din mâinile Creatorului, tot astfel se afirma că tragedia, comedia, epistola, satira sau oda trebuie să rămână deapaururi ceea ce ele au fost de la început. Orice abatere de la condiția formală neschimbată a acestor genuri era aspru sancționată. Se știa astfel cum un autor de talia lui Corneille a avut serioase neplăceri de suferit de pe urma libertății pe care el crezuse că și-o poate lua față de teribila condiție formală a celor trei unități.

Împrejurările s-au schimbat însă cu timpul și odată cu prăbușirea vechilor autorități în ordinea socială, prin gestul Revoluției franceze, s-a clătinat din temelii și autoritatea genurilor în literatură. Romanticii au crezut că pot amesteca genurile și că, dealtfel, în felul acesta ei pot ajunge la niște creații mai ample și mai bogate. În felul acesta au apărut expresii ca *drama lirică*, o expresie care în alte vremuri ar fi apărut ca o adevărată contradicție *in adjectio*. Contaminarea dintre genuri și-a găsit apoi o continuare naturală în ideea unei contaminări între arte. Ideea unirii artelor, a poeziei, cu muzica și plastica, apărută la un gânditor ca Solger și tradusă în fapt de către Wagner, este o idee tipic romantică, produsul vântului revoluționar sfărâmător de granițe și autorități și al elanului orientat către amploare și totalitate.

Problema realității artelor și genurilor, prin urmare a realității formelor artistice, este departe de a fi clasată. Sub ochii noștri se desfășoară astăzi cele două curente tipice, dintre care unul afirmă autonomia formelor de artă și celălalt caracterul lor arbitrar și, ca o consecință, posibilitatea fuziunii lor. Căci în adevăr ce a fost în ultimii ani curentul care a provocat atâtea discuții, în favoarea așa numitei «poezii pure»? Abatele Bremond, decedat de curând, campionul mișcării, dorea o purificare a lirismului de orice tendință didactică, narativă sau discursivă. El dorea un lirism înapoiat către forma lui pură și originală, care este muzică și fervoare. Cerința aceasta n-ar fi fost însă posibilă dacă implicit nu s-ar fi afirmat existența ideală a unui tip liric neatârnat. Dar purismul modern s-a manifestat deopotrivă în cubismul unui Picasso sau Fernand Léger, cu aceeași tendință de a elimina din pictură orice conținut intelectual, pentru a nu păstra decât ceea ce picturii trebuie să-i rămână exclusiv pe seama ei, înfățișarea raporturilor frumoase dintre volume, forme și colori.

În această vreme, îndrumarea opusă de întrunire și fuziune a artelor se manifestă deopotrivă. Din marea încercare a lui Wagner a rămas un descendent, ce este drept nu un copil legitim, ci unul natural, regisorul contemporan. Reinhardt n-ar fi fost posibil fără Wagner. Tendința lui

de a transforma drama în spectacol, adăugându-i sugestii muzice și farmecul aspectului decorativ, este cea din urmă undă a marelui hule romantic. În același timp, cinematograful, preluând pe seama sa îndrăznelile regiei reinhardtiene, este pe cale să-și întrecă modelul, provocând o mare concentrare de mijloace artistice felurite. Astfel, pe cînd, pînă la un moment dat, cinematograful părea că se fixează ca o artă a umbrii și luminii, mai tîrziu el a cucerit și mijloacele cuvîntului și este pe cale să-și adauge și pe acele ale colorii și ale volumului. Dacă însă cinematograful va reuși în această tentativă a lui și pînă în cele din urmă ne va înfățișa nu numai umbre mute ca altădată, dar persoane cu relief, în vestimente colorate și vorbind cu grai viu, va fi atunci cazul să ne întrebăm: de ce publicul modern a părăsit în mare măsură teatrul, pentru ca pe căi atît de ocolite și după atîtea eforturi să se fi înapoiat la el?

Cine dorește întrunirea artelor și a genurilor afirmă dealtfel existența lor. Aci mi se pare se află viciul teoretic al încercărilor pomenite mai înainte. Cînd Victor Hugo dorește să topească laolaltă drama, lirismul și povestirea, el acceptă în același timp ideea că toate aceste genuri au și o existență separată și limitată. Deasemeni cu un Wagner sau Reinhardt cînd preconizează întrunirea muzicii, cu poezia și plastica.

Dar în afară de această întrunire a artelor, contopirea genurilor mai prezintă și un alt neajuns. Forma tipică a artelor și genurilor este o limită creatoare în artă, un obstacol fecund. După cum orice forță crește odată cu rezistențele ce i se opun, tot astfel și puterea artistică sporește, devine mai productivă odată cu exigențele formale care o limitează. Libertatea haotică este în artă un factor de degenerare. Rigoarea formală este însă creatoare. Forma este dealtfel, în primul rînd, limită. Ce ar mai fi deci o formă care sdrobește orice limite și năzuiește către confuzie? Tinerii artiști ai vremii noastre vor răspunde deci mai bine misiunii lor ascultînd din nou glasul mai sever, dar atît de just și de bine povățuitor, al formalității riguroase.

(Conferință citită la Radio în 11 octombrie, 1933)

FUNCȚIUNEA ARTEI

Filosoful Socrates se găsea în închisoarea Athenei și zilele lui se apropiau de sfîrșit, cînd una din muze se înfățișă ochiului său întors spre vis și cu vocea limpede îi porunci: « Socrates, ridică-te din somnul tău și

compune un imn în cinstea lui Apollo». Când dimineața se ivi prin zăbrelele închisorii, înțeleptul athenian se întrebă cu oarecare îngrijorare despre înțelesul minunatei arătări a visului. Să compună un imn în cinstea lui Apollo sau orice fel de cântec sau poezie, nu se gândise înțeleptul niciodată. Clipele vieții sale le dăruise Socrates îndoctrînării compatrioților săi și mai cu seamă tineretului din Athena, în buna învățătură a dreptei judecăți. Rătăcind prin piețele publice, pe la mesele oamenilor bogați sau chiar prin împrejurimile cetății, acolo unde se aude murmurul vrăjit al pîrîiașului Hysos și aspra clamoare a greerilor, Socrates fusese pururi stăpînit de ideea că pricina relor de care suferă îndeobște oamenii stă în erorile care se introduc în inteligența lor și că ar fi de ajuns ca mintea lor să se lumineze, pentru ca în același timp inima lor să se purifice și calea binelui să li se întindă netedă în față. Puternic prin această credință devenise Socrates un profesor al athenienilor și unul din cei mai geniali ai umanității, manevrînd cu un dar neegalat metoda ironiei și a întrebărilor sugestive, care aveau darul să scoată chiar din gura celui care dorea să se instruiască, adevărul pe care el îl căuta. Dar în această rîvnă de a lumina mințile concetățenilor săi, Socrates nu încercase niciodată nevoia de a le ferma inimile. Marele intelectualist Socrates nu îndrepta nici un gând către domeniul artei, cînd deodată, iată această poruncă a visului: «Ridică-te, Socrates, intonează un imn în cinstea lui Apollo». Pentru a-și alina cugetul neliniștit, Socrates ascultă porunca Muzei chiar în cursul aceleiași zile.

Titlul legendei antice se păstrează astăzi neschimbat. Astăzi, ca întotdeauna, arta îndeplinește o însemnată funcție întregitoare. Țărani și orășeni, oameni din toate timpurile și din toate locurile, aparținînd tuturor vîrstelor și profesiilor, întrețin deopotrivă trează în ei conștiința că viața lor nu este ceva complet, că din toată bogăția de posibilități a vieții, lor nu le este acordat decît un fragment. Conștiința existenței individuale ca fragment este una din cele mai puternice în om și anume în varietatea lui mai spirituală și mai nobilă. Căci există, fără îndoială, existențe cu totul umile și obscure, în care condiția forțată a limitării noastre este raportată fără nici un gând trimis dincolo de închisoare, în largul virtualităților umane. Dar este de ajuns ca lanțul nostru să se lărgească puțin, pentru ca o nevoie de totalitate să se însușească în noi. Unde își va afla însă îndesularea această nouă aspirație a omului? Nicăieri în altă parte decît în artă. Dacă întreprindem afaceri sau știință, dacă ne devotăm binelui public sau educației oamenilor, viața noastră nu se desăvîrșește atîta vreme cît nu dăm artei nici un loc. Dar este destul ca ochii să ne întîrzie în fața unui tablou sau pe o pagină de poezie, este destul ca urechea să se lase pătrunsă de un ritm sau o melodie, pentru ca în același timp să

simțim că viața noastră este răscumpărată și că peste marginea la care ne condamnă rosturile noastre obicinuite, am cucerit pentru noi ceva din plenitudinea către care orice ființă spirituală năzuiește. Glasul acestei năzuințe s-a făcut așadar auzit și în visul pedagogului Socrates, omului consacrat cu totul luminării concetățenilor săi, atunci când Muza i-a ordonat imnul în cinstea lui Apollo, zeul protegitor al cîntecelor.

Această virtute a artei de a întregi viața omenească, și-o datorează ea mecanismului sufletesc pe care îl pune în mișcare. Iată-ne ascultînd o sonată sau citind împlîrile romantice ale unui erou oarecare al trecutului. În primul rînd credem cu toată tăria că ceea ce ne preocupă în adevăr sînt gînduri și sentimente oarecum străine de noi, ale eroului despre care ni se vorbește sau ale artistului care se exprimă prin ele. Interesul pe care îl purtăm artei seamănă în multe privințe cu acela pe care îl încercăm în fața unei mărturisiri. Un suflet confident se deșteaptă în noi odată cu primele acorduri ale unei compoziții muzicale. Primim mărturisirea unui om și pasiunea care se desvoltă în noi este aceea a participării la o taină delicată și gravă. Dar este destul ca atingerea artei să se prelungească o clipă mai mult, pentru a simți cu toată limpezimea că taina ce ni se confesează este în realitate a noastră și că ceea ce apare la suprafață pe unda muzicii și a cuvîntului inspirat, în strălucirea colorilor paletei, sînt tendințe, doruri și aspirații îngropate de mult în adîncimea sufletului nostru. Un curent de lirism pulsează în temelile oricărei creații de artă, spunea odată esteticianul italian Benedetto Croce. Un lirism care aparține nu numai creatorului, dar și aceluia care intră în atingere cu opera lui și face societate cu ea. Ceea ce se țese în contemplația artistică este o legătură de prietenie, un schimb de mărturisiri, prin care sînt aduse pe lume și făcute auzite, gînduri și simțiri care altfel ar fi rămas totdeauna neștiute. Și în această privință adevărul a fost întrevăzut încă din Antichitate. Efectul artei, este eliberator și numele de *catharsis* i se potrivește mai bine ca oricare altul. *Catharsis*, adică privighere și consolatie în același timp — ca și cum — sufletul omenesc ar fi de cele mai multe ori pecetluit, îndurerat sub o povară care îl apasă, mortificat printr-o presiune interioară care își caută ieșirea și că numai arta este în stare să practice coridoarele de ventilație, prin care sufletul dobîndește ușurință și mîngîiere. Fără îndoială că dacă arta restituie pe om în integritatea lui, lucrul se datorește în primul rînd mecanismului eliberator pe care ea îl pune în mișcare, facultății ei de a aduce la suprafață ceva din tezaurul incoștientului omenesc.

Funcțiunea eliberatoare a artei a fost pusă cu multă insistență în lumină de școala modernă a psihanalizei. Vechea noțiune a *catharsis*-ului aristotelic a căpătat deci o nouă actualitate prin doctrina doctorului Freud,

și a elevilor săi. Dar deși meritele acestei contribuții sînt incontestabile, cît privește sublinierea rolului pe care îl are înconștientul în creație artistică, exagerările ei rămîn deopotrivă de evidente. Căci este sigur că în artă nu se eliberează numai tendințele sexuale reprimite pentru cenzura societății, dar încă atîtea și atîtea din năzuințele nesatisfăcute ale individualității omenești. Toate aspirațiile umane își capătă realizarea lor în artă. Arta în întregimea ei nu este decît replica voinței de fericire a omului. De aceea cînd părăsim un spectacol care ne-a mișcat adînc, un concert care ne-a angajat sufletește într-un mod deosebit, satisfacția curată pe care am încercat-o se amestecă totdeauna cu umbra unei melancolii, provenită fără îndoială din conștiința că fericirea plenitudinii pe care am întrezărit-o, este pe cale să se piardă îndată ce cursul obicinuit al vieții face să reintre în drepturile ei condiția fragmentară și condamnată la perpetuă caducitate a existenței noastre obicinuie. Fericirea artei este așadar momentană și fugitivă, într-atît delicata ei cucerire este amenințată de rosturile imperfecte ale felului în care viața omenească este organizată.

Am considerat pînă acum funcțiunea artei numai în raport cu destinul individual al omului. Dar cu sublinierea rolului ei întregitor și eliberator, n-am istorisit tot ce se poate spune despre funcțiunile pe care ea le împlinește. Căci arta își aduce contribuția ei și vieții sociale. Marile opere ale artei sînt totdeauna centre de grupare omenească, nuclee de societate, comparabile cu instituțiile și tradițiile colectivităților. Cine se simte italian sau francez, o face fără îndoială și din pricina marilor realizări artistice la care s-a adaptat împreună cu alte numeroase serii de oameni. Tot astfel sîntem români nu numai prin permanența unor factori fizici, dar și prin aceea a unor factori spirituali, printre cari bucuriile artei nu sînt cele mai puțin importante. Pentru constituirea unei conștiințe românești, Eminescu și Luchian vor fi făcut tot atît de mult cît războaiele lui Ștefan cel Mare, sau faptele organizatoare de cultură ale unui Matei Basarab.

Dar arta lucrează în sens social și prin extinderea darului de simpatie în ferenții ei. Artistul se poate în adevăr închide în turnul său de fildeș, mînat de acea nevoie de concentrare, de meditație adîncă și de consecvență în lucru, fără de care opera sa n-ar putea lua naștere. Iubitorul de artă nu se închide însă niciodată într-un turn și nici nu se grupează cu toate tendințele sale către centrul persoanei sale. Ceea ce ne vorbește prin artă este totdeauna farmecul lumii exterioare, pasiunea pentru alte destine decît ale noastre. Dacă este adevărat că emoția de artă

se înrudește cu confesiunea, nu e mai puțin adevărat, că motivul acestei confesiuni se găsește în primul rând în interesul pentru o realitate care ne întrece. Prin artă spargem deci prizonieratul individualității proprii, dăruindu-ne lumii celei frumoase, felurite și vaste. Este aci mobilul unei fericiri adânci și poate a singurei fericiri cu putință. Poetul Rabindranath Tagore a povestit odată, în *Amintirile* sale tristețea adâncă de care era bîntuită tinerețea sa. Această tristețe era fără leac. Nimic nu putea s-o împrăstie. Cînd, într-o dimineată, în timp ce sta pe terasa casei sale părintești din Jantynaketan și urmărea reflexul delicat al răsăritului pe un zid dimpotrivă, simți o încîntare curată, o ușurință sufletească, cum nu mai încercase niciodată. Atunci înțelese tînărul înțelept că tristețea care îl apăsa cu atîta povară mai înainte provenea numai din neconținută preocupare de sine, din întîrzierea îndelungă în sfera egoistă a eului și că a fost îndeajuns o singură clipă de atenție dăruită lumii exterioare, chiar numai gingașului reflex de lumină trimeasă de recea strălucire a dimineții pentru ca vestea unei noi fericiri să-i ajungă în suflet. — Ceea ce povestește Tagore se potrivește însă pentru orice înfățișare a frumuseții și, firește, în primul rând, pentru înfățișările artei; dăruindu-ne lumii exterioare, arta ne dăruiește și societății. Ceea ce cîștigă omul din frecventarea ei este bunăvoință și înțelegere pentru semenii, interes și simpatie pentru ei. Este foarte probabil că fără artă, viața socială ar fi lipsită de multe din cîștigurile ei actuale. Și este tot atît de probabil că prin extinderea și adîncirea culturii artistice, progresul social și moral în omenire va avea de cîștigat.

Cine vorbește astăzi despre feluritele funcțiuni individuale și colective ale artei se isbește de o reprezentare destul de răspîndită în cercul teoriilor relative la artă. S-a vorbit despre artă ca o formă a jocului și multă vreme jocul însuși a fost înțeles ca singura activitate umană fără funcțiune, care nu îndeplinește nici un rol. Nu mă voi ocupa aci de toate dificultățile unor astfel de teorii care presupuneau că există fapte fără rol și prin urmare fără rațiune suficientă. În ce privește arta, opoziția față de părerea care o prezenta ca o varietate a jocului, a dat naștere unei vederi noi, potrivit căreia arta ar fi dimpotrivă activitate serioasă, cu rost determinat și de mare importanță în societățile omenești. Se știe care au

fost luptele pe care un gînditor ca J. M. Guyau le-a dat, către finele veacului trecut, în favoarea acestor idei. Am văzut cită dreptate putea avea Guyau despre trecerea artei în categoria vieții serioase, amenințată să facă din ea o dependență a unei forme de existență, pe care ea are tocmai menirea de a o corecta și întregi. Căci dacă arta are în adevăr o funcțiune, aceasta stă tocmai în întrecerea felului fragmentar, oprimat și egoist al existenței individuale și colective, zise serioase. Artistul n-are de altfel nevoie de a aborda masca gravității profesionale și doctrinare. Scopurile înalte ale facultăților sale sînt atinse dintr-odată și parcă fără voie prin jocul descătușat și neștiut al miraculoasei sale înzestrări.

(Conferință citită la Radio în 11 octombrie 1933)

CE ȘTIM DESPRE CĂRȚI

« Cum se scrie o carte »

Ascultătorii care vor lua cunoștință de titlul acestei scurte rostiri sînt rugați să nu-și închipuie că vorbitorul are de gînd să propună anumite metode practice, capabile să îndrumeze întocmirea unei cărți. În trecutul literaturii au existat astfel de inițiative, care, sub numele de « Arta de a scrie » preindeau că pot pune, la îndemîna cititorilor, rețetele menite să-i poată transforma în autori. Astfel de lucrări, dintre care unele îmi sînt cunoscute, analizau procedee de stil și de compoziție ale marilor scriitori, dar lăseau neatinsă prima și cea mai de seamă condiție a compunerii unei cărți, aceea despre care nici cel mai bun teoretician al artei literare nu poate da vreo recomandare.

Această primă și esențială condiție este existența unei concepții, în oricare dintre domeniile activității omenești, vrednică de a fi comunicată. Cred că cea dintîi întrebare pe care trebuie să și-o pună cineva hotărît să compună o carte, este dacă are sau nu ceva de spus, adică, dacă față de ceea ce cultura a produs în trecut, socotește că poate adăuga ceva nou, fie chiar și în forma unei sistematizări mai limpezi a cunoștințelor existente la un moment dat.

Pentru realizarea unei astfel de condiții, cred că nu există vreun sfat valabil. Și din această cauză, lucrările cu titlul « Arta de a scrie », dovădindu-și zădărnicia în punctul cel mai de seamă al problematecii lor, se

începeau curînd și încetau să mai fie consultate de cineva. Să le lăsăm, deci, să se odihnească în rafturile din care nimeni nu se mai gîndește să le scoată și să ne propunem altceva, un scop mult mai modest: cîteva observații relative, nu la felul în care *trebuie* scrisă o carte, ci la modul în care au scris-o, de fapt, acei care au izbutit să dea operei lor o mare temeinicie și s-o impună atenției și prețuirii generale.

Mai întîi, în ce privește formarea unei concepții, este necesar a spune că o astfel de operație nu poate fi niciodată o îndeletnicire întîmplătoare sau secundară a vieții. O carte bună iese dintr-o viață sau din lungi răs-timpuri ale unei vieți consacrate ei. I se pare cuiva care studiază științele sau observă lumea că ceea ce s-a spus în trecut nu dă un răspuns la toate întrebările, că unele aspecte au rămas neobservate, că unii scriitori ai trecutului s-au mulțumit să reia idei și formulări vechi, așa zisele *locuri comune*, în loc să considere cu sinceritate și curaj realitățile corespunzătoare. Atunci, în acel moment al constatării unei insuficiențe a trecutului, în-colțește în mintea unui om ideea de a adăuga încă o carte peste toate acele scrise înaintea lui. O carte se dezvoltă dintr-o problemă, așa cum o plantă crește din sămînța ei. Prima condiție a compunerii unei cărți este, deci, formularea unei probleme și, în această privință, se cuvine a spune că cele mai proaste cărți sînt acelea care, pînă la ultima lor filă, nu izbutesc să formuleze o problemă, adică o întrebare a minții omenești căreia un autor își propune să-i dea un răspuns.

Pentru a contura o problemă, i se cere unui scriitor o preocupare îndelungă, un contact activ și neînterupt cu un domeniu intelectual. Este necesar să știi ce a lăsat trecutul și pînă unde a înaintat prezentul, pentru a afla ce întrebări au rămas fără răspuns. Dar dacă se poate pre-tinde o activitate atît de întinsă chiar pentru precizarea unei întrebări, se înțelege cu cît mai harnică și mai stăruitoare este aplicarea aceluia care caută un răspuns. Un astfel de răspuns presupune o lungă epocă de cer-cetare întreprinsă nu numai în anumite ceasuri ale zilelor tale, dar în fi-ecare împrejurare și în toate clipele lor. O bună carte, nu poate fi niciodată o improvizație. Ea este întotdeauna, cum este orice operă ome-nească, produsul unui lung devotament. Chiar într-o contribuție redusă ca întindere, un cititor va simți dacă pagina ajunsă sub ochii lui conține expresia unei idei întîmplătoare, o năzăreală fără fundament, sau dacă pagina citită este smulsă din viața unui om, dacă acesta a trebuit să se devoteze unei preocupări, înainte de a-și însemna gîndurile. Mă întreb întotdeauna în fața unei cărți, a unei broșuri, al unui simplu articol de revistă, dacă vin de departe și s-au adunat din multe locuri sau dacă le-au produs întîm-plarea și graba. Sînt atunci ca podgoreanul care ciocănește pentru a ști cît vin conține butia. Dacă opera sună plin mă opresc cu dragoste asupra

ei, sigur că voi găsi în ea un om întreg, activ, cercetător și devotat; o îndepărtez îndată dacă sună gol.

Sînt unii cititori care își închipuie că, abia după ce o concepție s-a format, urmează actul propriu-zis al așternerii ei pe hîrtie. De fapt, această succesiune a momentelor compunerii unei cărți corespunde numai unuia din tipurile de scriitori.

Există însă și un alt tip scriitoricesc. Ion Slavici, pe care l-am cunoscut în anii bătrîneții lui, îmi spunea că renunță la un manuscris și îl așează deoparte, pentru mai tîrziu, îndată ce se vede obligat să facă una sau cîteva ștersături. Am văzut și manuscrise de-ale lui Mihail Sadoveanu, unde urmele revenirii scriitorului asupra primei însemnări a gîndirii sînt destul de rare. Este un semn că astfel de scriitori și-au purtat multă vreme opera în minte, că au desăvîrșit-o în imaginație, meditînd-o în diferite împrejurări, înainte de a o încredința hîrtiei. Cine studiază însă manuscrisele lui Eminescu, are ocazia să urmărească procesul de încheiere a unei opere prin nenumărate proiecte, schițe și variante. Este un spectacol patetic acela al poetului în luptă cu expresia, silind-o să se adapteze mai bine viziunii lui, ștergînd, înlocuind sau adăugînd, făcîndu-ne să-i înțelegem cauza. Dar ceea ce se constituia pînă la urmă era un cîntec atît de întraripat, o expresie atît de firească, încît cititorii operei, într-o vreme în care manuscrisele eminesciene nu fuseseră încă studiate, n-au putut bănui deloc din ce teribilă muncă de atelier se desprinsese armonia atît de limpede a poeziei lui Eminescu.

Există, deci, scriitori care concep înainte de a se așeza la masa de lucru. Scrișul este, de fapt, pentru ei, o transcriere. Există scriitori care concep sau, cel puțin, desăvîrșesc concepția lor în timp ce scriu. Cînd ajung scriitorii la sfîrșitul muncii lor? Observația scoate la iveală, și în această privință, două figuri deosebite. Una din acestea ajunge să încheie totalități fără lacune, așa de bine organizate, încît pot să se despartă de operă cu satisfacția contemplării cristalului perfect. Dar există și alcătuitori de cărți care n-au niciodată conștiința de a fi ajuns la sfîrșitul lucrării lor. Aceștia o încheie numai pentru că osteneala, o obligație acceptată mai dinainte sau simpla resemnare îi face să suspende elaborările lor. Sînt autorii care revin asupra unei opere, o scriu din nou, ajung la o nouă variantă, apoi la o alta. *Ispitirea Sfîntului Anton* a lui Flaubert există în trei forme deosebite. Marele roman al lui Gottfried Keller *Der Grüne Heinrich*, care este în același timp și o operă autobiografică, există în două versiuni, una în forma unei narațiuni la persoana întîia, cealaltă ca o povestire la persoana a treia. Actul concepției a continuat atît de departe dincolo de termenul concretizării ei prin scris, la Gogol, încît acest mare scriitor, nemulțumit de manuscrisul ultimei părți a *Sufletelor moarte*, l-a

azvîrlit în flăcări și această operă unică, una din cele mai perfecte ale întregii literaturi a lumii, a rămas totuși pentru noi o operă trunchiată.

Am vorbit pînă acum, fără a face deosebiri între ele, de orice fel de scrieri, de opere științifice sau de imaginație. Rațiunea acestei unificări stă în faptul că, deși diferite prin obiectul și scopul lor aceste două feluri de scrieri, romanele, scrierile istorice sau memoriile filozofice și științifice, prezintă, prin modul întocmirii lor, multe trăsături comune. S-ar părea că faza de documentare este mai întinsă și mai laborioasă pentru omul de știință. Adunarea materialului, adică identificarea tuturor izvoarelor, gruparea și compararea lor, cunoașterea întregii literaturi a specialității, joacă un mare rol în alcătuirea unei opere științifice. Dar toată această fază a pregătirii este oare absentă din compunerea unei drame și a unui roman istoric sau contemporan? Shakespeare cunoștea bine vechile cronici engleze, colecțiile de povestiri ale Renașterii, pe scriitorii antichității și ai vremii lui, încît cine vrea să înțeleagă geneza operei shakespeareiene nu poate să nu țină seamă de întinsa temelie documentară pe care această operă s-a ridicat. Tolstoi a parcurs documentele unei bogate arhive istorice înainte de a scrie *Război și pace*. Zola întreprindea vaste anchete sociale înainte de a trece la compunerea unuia din romanele sale. Pentru a se documenta asupra stupidității din epoca lui, Flaubert întocmea liste sistematice de idei curente, primite fără nici un spirit critic, ba chiar în disprețul bunului simț elementar, apoi dosare de fraze hilariante spicuite din cărțile și publicațiile vremii, așa zisul *Dictionnaire des idées reçues* și un *Sottisier universel*, găsite printre manuscrisele scriitorului. Caragiale alcătuia liste onomastice, numele auzite sau închipuite ale unor persoane, a căror categorie socială îi plăcea să și-o închipuie după felul numelui lor. Cînd a compus *Răscola*, Rebreanu a citit toată presa din timpul și din jurul anului 1907, iar Camil Petrescu a parcurs marile colecții arhivistice din epoca anilor 1848, cînd a scris *Un om între oameni*. Sînt nenumărate exemplele care arată cîte acte de cunoaștere stau la baza unei opere a literaturii frumoase, ce metode, deopotrivă cu ale savantului, sînt puse în mișcare de poeți și de romancieri. Cu drept cuvînt tinerii scriitori de azi sînt încurajați să dea o temelie studioasă creației lor, să-și adune documentarea necesară parcurgînd țara și observînd diferitele ei medii. Literatura fără o profundă cunoaștere nu este posibilă. În sintezele fanteziei au intrat întotdeauna elementele observației foarte serioase a vieții.

S-ar părea totuși că există o singură categorie de scriitori care se pot dispensa de pregătirea laborioasă, de metodele mai mult sau mai puțin exacte amintite mai sus. Este categoria poezilor lirici. Goethe a spus odată: « Cînt precum cîntă pasărea ». Se poate ca această vorbă pronun-

țată de Goethe într-una din poeziile tinereții lui să fi fost o simplă cochetărie de autor. În tot cazul, manuscrisul întreg al unui poet cum este manuscrisul eminescian amintit mai sus nu ne lasă deloc să întrevădem chipul unui mare liric care n-ar fi scos decât simple triluri, înseilări spontane de sunete armonioase. Desigur, spontaneitatea fanteziei joacă un mare rol în compunerea literară. În timp ce meditează sau scrie i se pot prezenta poetului idei noi dintre care unele modifică viziunea lui inițială sau derivă din ea rădăcina unei opere noi. Multe idei sau imagini i se pot înfățișa unui poet dar acesta elimină pe unele, reține pe altele și caută să le pună de acord în unitatea operei lui. Toate aceste procedări sînt acte intelectuale, fapte ale inteligenței lui cu totul deosebite de simpla emisiume a unui tril melodios. Apoi un poet liric nu este niciodată cîntărețul unui singur cîntec, ci al unei opere întregi în care se lămurește o personalitate bogată, înaintînd în vremea ei și exprimîndu-i durerile și bucuriile, motivele de a lupta și spera.

Cred că același lucru se poate spune despre orice scriitor. Chiar cînd a scris o sută de volume, un scriitor a compus o operă unică, opera vieții lui, aceea care exprimă prezența unei personalități în timpul ei. Între aceste numeroase lucrări separate, scriitorul a urmărit să stabilească legături și să le compună într-un tablou unitar, mărturie a unei epoci și a unui om sincer și adînc împlîntat în mijlocul ei. Este cunoscut cazul lui Honoré de Balzac, care se găsea într-un moment relativ înaintat al evoluției lui literare, cînd a avut viziunea unității întregii lui opere, a tuturor romanelor lui trecute și viitoare, pentru care a găsit un titlu general: *Comedia umană*. Cred că orice scriitor, pătruns de însemnătatea îndeletnicirii lui, a avut la un moment dat viziunea legăturilor interne ale tuturor străduințelor lui, a unității operei lui de o viață. Și dacă un tînr scriitor, îngrijorat de sine, ar cere un sfat despre chipul în care trebuie să compună cartea lui în lucru și cum se cuvine s-o lege cu toate celelalte viitoare, cred că nu i se poate da o rețetă, dar i se poate propune o maximă: «Înțelege-ți timpul și dăruiește-te în întregime operei tale».

(Text transmis la Radio în 21 februarie, 1963)

TUDOR VIANU

Sciam, cu cincisprezece ani în urmă, în 1957, despre profesorul nostru care împlinea atunci 55 de ani. Scriu astăzi, când ar fi împlinit 70. Îl vedeam atunci în puterea deplină a intelectului și spiritului — îl exprimam într-o unitate de contrarii echilibrate. Îl văd acum de departe, în întregimea personalității și operei sale. Și este același și nu mai este același. A rămas în amintirea mea și forța prezenței și așezarea temeinică a straturilor ființei mai mult intuită de obicei decât înțeleasă, de ucenici în maestrul lor. A rămas și răsunetul cuvântului muștrător, ca și ecoul bucuriei interioare a laudei pe care ne-o aducea, cu măsură, ca un părinte iubitor, parcimonios cu vorbele, mereu întrebător față de evoluția celor de care răspundea.

Măsurăm acum și bucuriile lui și greutatea unei vieți care s-a scurs, în ciuda destulelor piedici mai mici ori mai mari, în căutarea binelui și adevărului, în căutare de poduri solide spre lumea ideilor. Și învățăm din cercetarea lui, călăuzită cu atîta siguranță de un spirit superior, credința în puterea noastră de cunoaștere, credința în umanism ca sistem nezdruccinat de valori, credința în netăgăduita putere a rațiunii.

Treptat însă, cele legate de implacabila condiție umană, de drama devenirii, a schimbării, a nestatorniciilor mărunte și firești, se șterg tot mai mult. Pentru noi capătă contur mereu mai accentuat sensul unei misiuni umane, întrupate într-o operă. Articulațiile acesteia dobîndesc semnificațiile unei geometrii interioare exprimînd o construcție, o cosmicitate. Creația lui Tudor Vianu se arată tot mai clar ca un univers întreg, edificat conștient și laborios, pe temelii raționale, acelea comune unei întregi gândiri europene, mîndră de a fi trecut prin filosofia greacă și dreptul roman, prin patristica Evului Mediu, prin Renaștere și secolul luminilor.

Răsfoind paginile vastei sale opere, ești impresionat la prima vedere de varietatea ei. E adevărat că există în cei mai însemnați oameni ai culturii românești o propensie firească spre enciclopedism, spre universalitate chiar. Și prin întinderea interesului său de cercetare și cuprindere, Tudor Vianu se situează în certa lor descendență. Filosof al culturii, estetician, axiolog, istoric al culturii, comparatist, istoric și critic al literaturii și artei românești și universale, stilistician, moralist, poet și eseist, savantul român a dat cărți fundamentale în mai toate domeniile în care a lucrat. Dar varietatea preocupărilor, a studiului, nu poate ascunde ochiului pătrunzător care parcurge opera, unitatea fundamentală a gândirii și expresiei lui Vianu. Totul se strînge într-o viziune așezată, plină de pondere în care, de altfel,

ne interesează mult mai puțin originalitatea, cît adevărul ideilor. Cînd intri în oricare din paginile pe care le-a scris, simți că intri pe tărîmul sincerității cerce-tătoare, a adevărilor universal umane de care sufletele noastre sînt întotdeauna însetate. Cu timpul, opera sa se va dovedi tot mai tonică pentru căutătorul de certitudini. În unitatea gândirii lui n-a intrat niciodată jocul ori improvizația, de care se ferea și căuta să ne ferească. În construcțiile lui n-a fost niciodată intenție ludică și nici în microstructurile lui nu e de găsit paradoxul. Tudor Vianu era prea ancorat în certitudini interioare, prea plin de simțul răspunderilor ca să-și îngă-duie spontaneitățile strălucitoare. Adică avea rigoarea filosofului și a omului de știință care reevaluează în anumite epoci ideile, și îndepărta de la sine expresia naturii artistice a cărei tentație o simțea din cînd în cînd în complexa sa fire.

Acest neo-clasic în felul său, se supunea, atît în demersul gândirii cît și în viața morală, regulilor cu valoare universală prin care se dobîndește libertatea interioară, se judecă lumea și se construiește cultura. De această atitudine intelectuală, etică și spirituală ținea gravitatea funciară a savantului, născut profesor și filosof umanist. Și gravitatea lui Tudor Vianu era a unei conștiințe care operează, care oficiază cu valorile de care depinde însăși valoarea existenței; era mărturia disciplinei severe interioare ca și a credinței în idee, care obligă; era corolarul demnității omenești, a acelei virtuți elogiata printre cele dintîi de umaniști.

De aceea îl regăseam atît de întreg în comentariile făcute pe marginea discursului lui Pico della Mirandola asupra demnității omului care singur se poate înălța sau coborî după calitatea inspirațiilor și acțiunilor sale. Neclintita încredere în puțința de perfecționare a insului supus rigorilor filosofice și morale se hrănea din toți cei care făcuseră înaintea lui marea experiență a *paideii*, a educației pornite de la cuvînt ca expresie a sufletului. Clara viziune de umanist a lui Tudor Vianu, în sensul original al termenului, se constituise în gravitatea care e semnul responsabilităților nobile, al credințelor care afirmă și statornicesc adevăruri. El se simțea și era slu-jitor al cuvîntului care face lumină în haos, ordonînd și armonizînd forțele dină-untrul și din afara omului. Căci el era ca un filosof de Renaștere dar fără tristețea acelora care priveau sceptic lumea. Gravitatea însemna la el seriozitatea marei întreprinderi a schimbării omului, a misiunii de împlinit, a sensului conferit evo-luțiilor. În gravitate s-a întîlnit cu filosofia, în gravitate afectuoasă și-a întîlnit semenii, în gravitate plină de grijă și-a urmărit elevii și discipolii.

Însoțită de calmă curiozitate filosofică, de certitudine adîncă a descoperirii adevărului, de dorința realizării binelui și frumosului prin activitatea intelectuală, gravitatea a fost una din componentele cele mai de seamă ale portretului lui Tudor Vianu, exemplar și dădător de nădejdi pentru orice umanist care reia spinoasa și nobila lui cale.

TUDOR VIANU

și istoria ideilor

În cultura noastră, Tudor Vianu rămîne poate cel mai de seamă istoric al ideilor. Putem recunoaște aci o vocație excepțională la gînditorul român. Potrivit vederilor sale, orice fenomen cuprinde implicit într-însul atît formele originare cît și toate cristalizările ulterioare ce s-au depus cu timpul asupra celui prim nucleu. Nu există idei esențială în cultură — fie ea cuprinzătoare sau restrînsă, integrală sau parțială — în care Tudor Vianu să nu fi identificat efectul ultim al unui coerent proces istoric. El nu se mulțumește însă, numai cu o vagă identificare, ci urmărește să și cunoască din adînc, să pătrundă și să interpreteze critic acest proces, pentru a înțelege cu exactitate fenomenul pe care îl cercetează. «Emiterea unei idei originale» spune Ion Pascadi cu privire la gînditorul nostru, și în sensul vederilor sale «este posibilă numai în urma parcurgerii atente a drumului străbătut pînă atunci de gîndirea omenească în domeniul respectiv». Astfel, pentru aproape fiecare temă sau problemă cercetată, Tudor Vianu a străbătut «atent» tot atîtea drumuri îndelungi, ca să afle nu rareori primul lor capăt în Antichitate. De aceea, el ne-a lăsat unul din cele mai bogate și mai riguroase ansambluri în materie de istorie a ideilor. În această privință, întreaga sa operă cuprinde aproape simfonic o sumă de registre.

Ținînd seama de cele de mai sus, considerăm hazardată intenția noastră și, în consecință, o dăm numai cu titlul de schiță indicatoare. Ce-ar fi, ne-am gîndit, să-i aplicăm metoda chiar la propria-i operă și să trasăm o istorie a ideilor la Tudor Vianu? Recunoaștem că un asemenea obiectiv ar trebui să constituie, în mod normal, materia unui întreg volum de privire sistematică. Ne mulțumim, însă, în cadrul de față, să-i dăm numai liniamentele generale, desigur incomplete.

Am descoperi, în primul rînd, însuși «fenomenul originar» al gîndirii lui Tudor Vianu ca istoric al ideilor, fenomen relevant chiar în lucrarea sa de doctorat de la Tübingen, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, lucrare publicată în 1924. Încă de-acî se precizează tendința gînditorului de-a desprinde un motiv sau o expresie conceptuală din altă expresie precedentă, prin detectarea unor inedite conexiuni istorice între diferite regiuni de gîndire. El procedează prin surprinderea unei identități de scheme în registre cu totul străine unul altuia, atît sub raportul epocii cît și al orientărilor. În cazul de față ideile adverse de *antic* și de *modern* a vestitei *Querelle* din veacul al XVII-lea, se convertesc la Schiller, din expresii ostile, în expresii doar complementare, prin tipologia *naiv-sentimental*. Procesul istoric se va baza,

deci, pe faptul *transformărilor*, sub ale căror măști Tudor Vianu va prinde mereu firul originelor și al punctelor de plecare. Timpul le va adăuga treptat câte o nouă față, substituită continuu de o alta, pînă la alcătuirea conceptului actual.

Un filon de istorie a ideilor premerge la Tudor Vianu cite o sinteză a acelorași idei. Aceasta din urmă nu poate avea, deci, loc fără temelia celei dintîi. Prin postularea concomitentă a poeziei *naive* și a celei *sentimentale*, Schiller se opune exclusivismului clasic, după care nu poate exista decît un singur adevăr valabil în artă. Poetul și gînditorul german arată că pot fi și două adevăruri, deopotrivă de îndreptățite. Cu alte cuvinte, el inaugurează tipologia artistică în ultimele veacuri. La o sinteză a acestei idei recurge Tudor Vianu în *Dualismul artei*. Apărută numai cu un an mai tîrziu, în 1925, cartea ne indică, prin data sa apropiată de prima lucrare, același cerc de preocupări în mintea autorului. Sinteza nu s-a realizat decît după ce gînditorul a pătruns istoria ideii de tipologie artistică în lumea modernă, idee ilustrată, la originile sale, prin amintita concepție a lui Schiller.

Tudor Vianu nu este însă omul care să nu-și ducă gîndirea la ultimele consecințe posibile. *Dualismul artei* cuprinde numai o sinteză parțială, prima, de altfel, pe care a realizat-o în decursul activității sale. Problema tipurilor constituie doar un singur capitol din întregul domeniu al esteticii. Ca atare, trebuia să urmeze, în mod consecvent, clădirea unei sinteze totale. Faptul nu este cîtuiș de puțin ușor, și l-a costat pe încă tînărul Tudor Vianu zece ani de muncă și de reflecție, în care timp a mai elaborat și alte lucrări pînă să ajungă la marea sa *Estetică* (vol. I, 1934, vol. II 1936). Pentru a atinge această sinteză totală, el a întreprins un travaliu imens în materie de istorie a ideilor estetice, urmărind în tot traiectul lor de transformări. De aceea *Estetica* sa, în faza completă (1936) se vede numai cu puțin precedată de *Istoria Esteticii în texte alese* (1934), așa cum și *Die Wertungsproblem in Schillers Poetik* a precedat *Dualismul artei*. Această frumoasă antologie istorică pleacă, însă, numai de la Kant. S-ar cere, de aceea, publicat însuși cursul său din anii precedenți, curs de *Istoria doctrinelor estetice*, care cuprinde întreaga evoluție a disciplinei, începînd din Antichitate. Ar fi singura lucrare completă (pînă prin 1930) de acest gen, pe care o posedă cultura noastră. Dar mai mult decît atît, ne-ar ajuta să urmărim cum se naște originalitatea *Esteticii* lui Tudor Vianu din cunoașterea și interpretarea critică a aceleiași proces istoric îndrăgit de el, prin detectarea succesiunilor *transformări* pînă în actualitate.

Pe lingă toate cele amintite, am mai dori să relevăm și altceva, anume că între sinteza parțială din *Dualismul artei* și cea totală, de peste un deceniu, din *Estetică*, există o strînsă legătură de vederi, fundată în *istoria ideilor* care le precedă pe amîndouă. Prima din ele, în virtutea tipologiei schilleriene, îndrumată să corecteze strîmta ierarhizare clasică între *antic* și *modern*, implică o teză împotriva exclusivismului ontologic, care susține existența unui singur adevăr în artă. A doua, adică *Estetica*, înseamnă, tot pe o bază prealabilă — aceea dată de istoria doctrinelor estetice — o demonstrație împotriva exclusivismului epistemologic, demonstrație care se dirijează în favoarea unei mai cuprinzătoare orientări științifice. În succesiunea milenară a ideilor legate de fenomenul artistic, Tudor Vianu descoperă mereu cite o spîrtură, cite un loc vulnerabil. Cauza ar fi utilizarea insuficientă a unei singure metode și a unei singure formule explicative. Din această temeinică inițiere istorică, gînditorul și-a dat seama *per a contrario* că *Estetica* este un domeniu de cunoaștere complex și exigent, incompatibil cu soluțiile simpliste. Ea are nevoie de convergența mai multor căi de investigație, ca orice știință aflată la stadiul evlucuat de astăzi. Fiecare metodă poate fi valabilă în sine, dar, luată singură, se dovedește insuficientă pentru luminarea exhaustivă a fenomenului artistic. Explicați-sa integrală necesită nu un fir izolat, ci un întreg fascicol metodic.

Prin concluziile scoase din istoria integrală a ideilor privitoare la un anumit domeniu, istorie considerată critic, Tudor Vianu a reușit să se ferească de orice dogmatism strîmt, de orice absolutism ignorant, și să-și fundeze obiectul pe o cunoaștere riguroasă a conținutului său. În neuitatele convorbiri avute împreună mi-a spus o dată că, pe acela ce ambiționează să explice totul printr-o singură formulă inventată de el, îl consideră mai mult scamator decît om de știință. Lucrurile se prezintă cu mult mai complexe, și nu pot fi pătrunse printr-un simplu *sesam magic*. După cîteva decenii, în plină actualitate, unele concluzii de fond, rezultate din cel de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică, ținut la București în august 1972, au confirmat în totul aceste vederi ale gînditorului român. Tudor Vianu și le-a însușit numai printr-o frecventare riguroasă a istoriei ideilor, de unde a căpătat cunoașterea temeinică a unui fenomen, în originea, în structura și în perspectivele sale de dezvoltare.

Filonul estetic se dovedește a fi, în această privință, cel mai strîns și mai exemplar în gîndirea sa. El nu este, însă, singurul. De la începutul carierei sale și pînă la sfîrșitul vieții, Tudor Vianu a mai adus contribuții esențiale în ceea ce privește cultura și îndeosebi literatura națională. Nu există figură proeminentă din istoria literaturii noastre moderne, de la Anton Pann și pînă la Ion Barbu, asupra căreia gînditorul să nu fi spus un cuvînt hotărîtor. Pe lîngă cîteva strălucite monografii separate, el a conceput și aci unele fire mai ample, legate de o istorie sistematică a ideilor. Așa începe el cu *Influența lui Hegel în cultura română* (1933), influență pe care o urmărește de la Eliade. De un interes mai puțin filozofic și mai mult literar se arată apoi ideea de *artă a prozei*, aplicată, în succesiunea expresiilor sale stilistice, la literatura română (*Arta prozatorilor români*, 1941), și chiar ideea generală de istorie literară, raportată la aceeași literatură (*Istoria literaturii române moderne*, în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, 1944). Numai pe fundamentul acestor pătrunzătoare inițieri istorice, în care Tudor Vianu surprinde deasemenea transformările și permanențele, ajunge el la sinteză în acele succinte dar neîntrecute scrieri de mai tîrziu în limba franceză *Sur les caractères spécifiques de la littérature roumaine* (1959) și *Permanences de la littérature roumaine* (1960).

Estetica și știința literaturii relevă, în concepția gînditorului român, contingențe strîns cu domeniul etic și antropologic. O primă punte de legătură este dată încă din 1934 de *Idealul clasic al omului*. Figurile literare evocate aci de Tudor Vianu nu aparțin clasicismului nici sub raportul epocii, nici al stilului, ci sub acela al concepției morale și, îndeobște, al configurației lor umane. Interesul estetic, deplasat către cel etic și antropologic își va căpăta, însă, mai tîrziu o strălucită ilustrare, tot pe planul de istorie a ideilor, în *Transformările ideii de om* (1946). Aceeași preocupare, de astă dată în aspectul special, numit de Tudor Vianu *sociogonie*, va fi urmărită, iarăși pe baza originii și a transformărilor sale istorice, în prima parte din *Arghezi poet al omului* (1964). Din nefericire, gînditorul n-a mai avut răgazul să realizeze o sinteză, scoasă din acest filon de istorie a ideilor. Sîntem, însă, încredințați că o *etică* a lui Tudor Vianu, operă ce și-o rezerva pentru bătrînețea înaintată, pe care n-a mai apucat-o, ar fi avut același răsunset ca și *Estetica*. Pentru cercetătorii săi, unul din obiectivele de seamă ar fi reconstituirea sau, mai bine zis, întregirea unei asemenea opere din elementele celorlalte lucrări, în primul rînd din amintite serii de istorie a ideilor în legătură cu antropologia.

În sfîrșit, cine i-a urmărit, în ultimii cincisprezece ani de viață, cursurile de literatură universală și comparată, a surprins același procedeu de pregătire și pătrundere istorică a fenomenului, pentru a-și putea stabili solid bazele cercetării. Mai întîi, el caută să descopere «formarea ideii de literatură universală», cu diferitele accepții ce i s-au adăugat în decursul timpului, publicînd o lucrare cu același titlu

în 1959. În virtutea acestei stăpîniri a fenomenului, interpretat de la originile sale se consolidează poziția de unde își va dezvolta laboriosul curs, care se cere și e' publicat, fiind conceput tot ca un registru de istorie a ideilor. O variantă specială a sa privește felul cum a evoluat și s-a transformat spiritul Antichității în fiecare din perioadele succesive ale literaturilor moderne.

Unele lucrări apărute în volumul de *Postume*, publicat în 1966, și care trasează o revenire circulară la prima predilecție, la estetică, ne încredințează că metoda pregătitoare, de privire a unui fenomen în desfășurarea istorică a sensurilor sale, constituie o nezdruccinată formă mentală la Tudor Vianu. Așa este *Istoria ideii de geniu*, plecată iarăși din Antichitate și urmărită pînă în zilele noastre.

O mare parte din opera învățatului nostru alcătuiește, astfel, o uriașă rețea de istorie a ideilor, una din cele mai vaste și mai variate din cîte s-au conceput pînă acum pe plan mondial. Ea acoperă, atît total cît și în priviri parțiale, domeniul esteticii, al gîndirii filozofice, al antropologiei, al literaturii naționale și al celei universale. Întregul volum de cugetare al lui Tudor Vianu se întemeiază pe o serie de istorii ale ideilor, care, asemenea unor fluvii, pleacă de la obîrșii și se varsă în marea concepției sale umaniste despre lume și viață. Dacă ținem seama că gînditorul român nu era numai omul informației conștiințioase, ci și al reflecției temeinice în jurul acestei informații, ne putem da seama de imensa tensiune a minții și de travaliul nesfîrșit, care i-a umplut existența.

Procese istorice ale multiplelor fenomene cercetate de el nu sînt compilații, ci descoperiri în asociații noi de termeni, meditații substanțiale asupra straturilor de contribuții, pe care le-au așternut secolele în fiecare domeniu, pentru a întregi fizionomia actuală a unei idei. El nu străbate arhivistic o cronologie nesemnificativă ci pătrunde organic, în sens goetheean, *formarea și transformarea*, geneza și evoluția atîtor date esențiale ale culturii umaniste. Pentru Tudor Vianu, orice idee rămîne caducă, aleatorie, fără rădăcini, dacă nu i se stabilește sorgintea, căutată în vremuri bătrîne, și trecută apoi prin diferitele ei avataruri din decursul timpului. Numai clădită pe asemenea temeiuri, ea se va valorifica în mintea gînditorului printr-o efectivă contribuție pe planul actualității. De aceea, opera lui Tudor Vianu constituie un univers de idei și un izvor nesecat de sugestii pentru munca oricărui intelectual autentic, care vrea să-și fundeze originalitatea pe o laborioasă și exhaustivă înțelegere critică a tuturor antecedentelor din perimetrul cercetării sale.



ADRIAN POPOVICI

O REVELAȚIE A TINEREI SCULPTURĂ

◀ Corrida

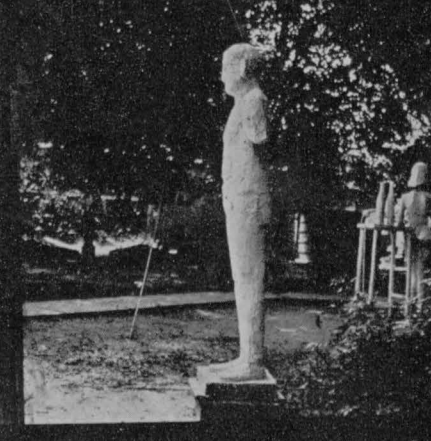
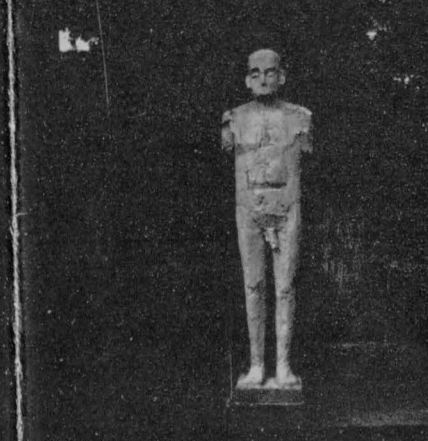
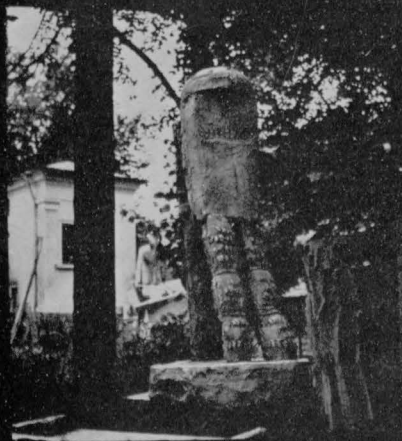
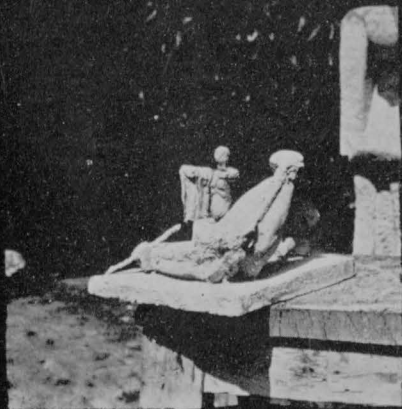
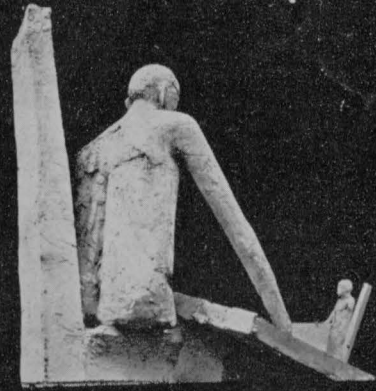


ADRIAN POPOVICI

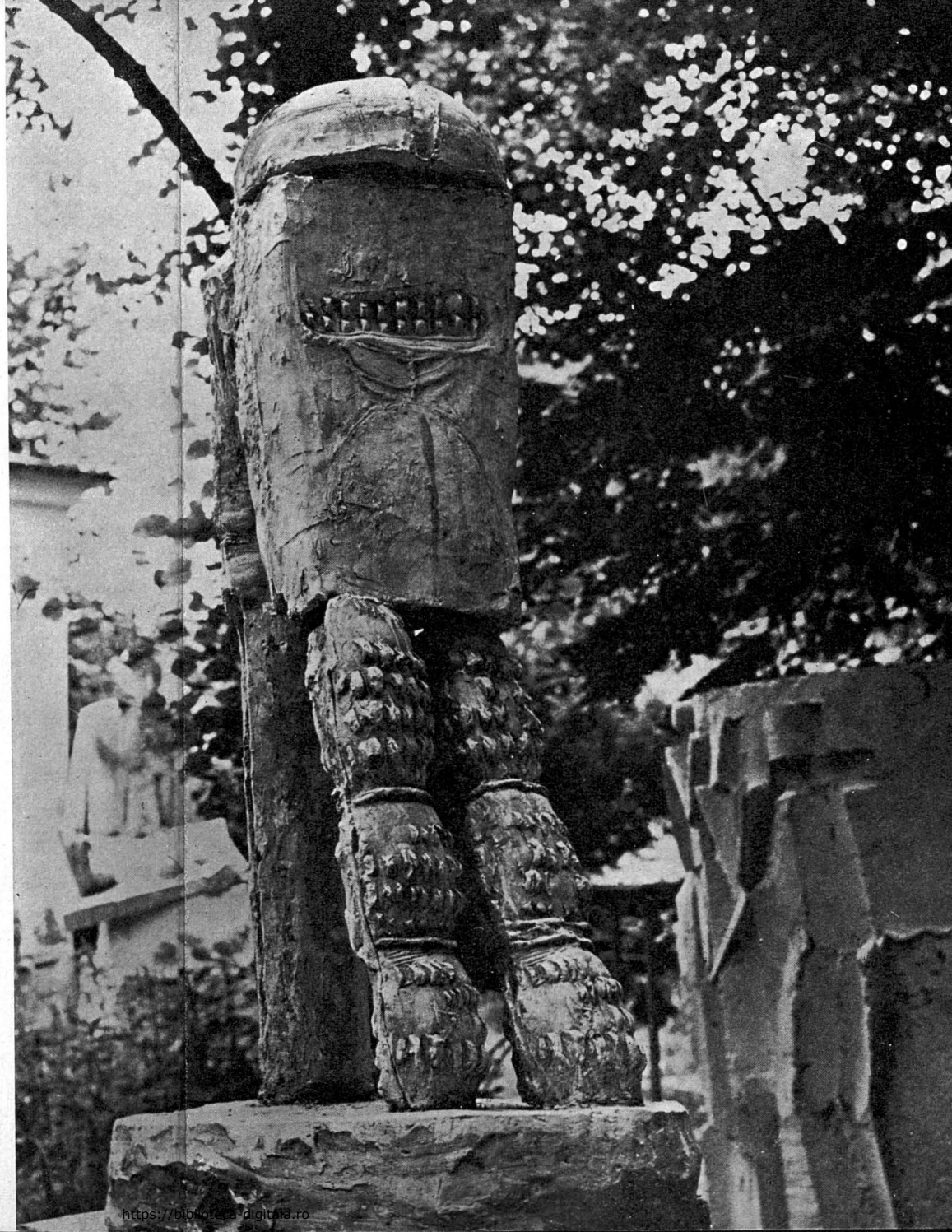
O REVELAȚIE A TINEREI SCULPTURI

◀ Corrida





Portret fabulos ►



TUDOR VIANU

ctitor al comparatismului nostru contemporan

Comparatismul român a apărut — după cum se știe — mai întâi în cadrul unor discipline înrudite cu literatura propriu-zisă și anume cu prilejul studiilor de lingvistică și folclor sau a celor privitoare la cărțile populare și la circulația lor internațională. Faptul s-a produs îndată după jumătatea veacului trecut prin contribuția eminentă a lui B.P. Hasdeu, îndeosebi. A urmat, spre sfârșitul veacului, comparatismul literar, cam între 1885 și 1896, cristalizat incidental sub forma unor referințe în manualele de istorie a literaturii semnate de V.A. Urechia, Al. Philippide, M. Gaster și alții. Istoriile literare de după 1904, dată când apare primul volum al seriei lui N. Iorga și pînă în 1945 când e editată lucrarea despre luminism a lui D. Popovici — intervalul cuprinzînd sintezele devenite clasice ale lui Sextil Pușcariu, N. Cartoian și G. Călinescu (1941) — măresc numărul și calitatea referințelor la literaturile străine. Comparatismul literar ca preocupare specializată se ivește însă la sfârșitul veacului trecut marcîndu-și începuturile propriu-zise prin cunoscuta cercetare a lui Pompiliu Eliade din 1898, atît de discutată și discutabilă din punctul de vedere al metodei. Domeniul aproape exclusiv al disciplinei cuprinde la noi pînă tîrziu către cel de al doilea război mondial, studiul influențelor străine, asupra culturii și literaturii românești din perioada feudală și pînă la acea dată. Abia în epoca dintre cele două războaie putem asista la o diferențiere mai aprofundată a problematicii în cadrul căreia apar primele studii legate de comparatism ale lui Tudor Vianu îndeosebi cel din 1930 — volumul « Poesia lui Eminescu » cuprinzînd exegeza internațională a temelor lirice ale poetului, influențele străine exercitate asupra lui odată cu raportări la folclorul național și *memoriul* din 1933 referitor la « Influența lui Hegel în cultura română » în care pe lîngă studiul clasic al înrîuririlor se ajunge la cercetări de istorie a ideilor și filozofie a culturii. Integrarea în disciplină a profesorului se produce însă, în mod accentuat, între 1946 și 1963 adică în perioada asimilării materialismului istoric și a aplicării lui suplă la disciplinele umaniste pe care le-a cultivat totdeauna cu pasiune.

Comparatismul lui Tudor Vianu se alătură numeroaselor și variatelor domenii pe care le-a străbătut și în cadrul cărora a lucrat necurmat: estetica literară și generală, filozofia, și mai ales cea a culturii, istoria, teoria și critica literară și a altor arte, lingvistica și stilistica literară, bibliologia, beletristica (poezie, proză) etc. O recentă statistică a Bibliotecii Centrale a Universității din București, editată în 1967 înre-

gistrează 2661 titluri de studii, articole, cronici etc., prin urmare un volum impresionant de lucrări pe care nu mulți dintre cercetătorii contemporani l-au putut atinge. Hărnicia lui Tudor Vianu se îmbină cu meritele talentului său în câmpul ideilor, a erudiției ample și a gândirii sale profunde învăluită în forme stilistice sobre și elegante, expresii ale descoperirii emotive a adevărului.

Întreagă această varietate de preocupări reflectă totuși, cu limpezime, unitatea operei filozofului meditănd asupra problemelor de bază ale culturii umaniste mondiale și naționale. În studiul publicat postum « Tezele unei filozofii a operei », Tudor Vianu observă singur socotindu-se — ecou al versului dantesc — un « om trecut de miezul vieții lui », că privește « rodul întregii lui osteneli ca pe o operă unitară ». Dintre « firele » acestea, cum le numește gânditorul, comparatismul poate fi desprins și urmărit pe toată întinderea lui, ceea ce — în mod succint — ne propunem aci.

După interesul pentru comparatism manifestat încă în studiul mai sus amintit cu privire la poezia lui Eminescu, sistemul de estetică apărut peste cîțiva ani în 1934—1936 îi dă prilejul să întreprindă incursiuni asupra varietății tipurilor artistice pe care le compară, spre a extrage din ele « rațiunea permanentă a artei ». Mobilul nu era, prin urmare, propriu-zis literar, ci filozofic și sistematic, finalitatea lui servind estetica și mai ales știința generală a artei. De asemeni, în aceeași lucrare, autorul e preocupat de corelația dintre diferitele tipuri artistice (senzorial, imaginativ etc.) și factorii estetici care le determină după concepția materialist-istorică a lui Herbert Kühn. Comparatismul apare deci la Vianu, de pe acum, dar principalele lui studii, în această direcție, vor fi încheiate după Eliberare, fiind adunate în cea mai mare parte în volumul de « Studii de literatură universală și comparată » (edit. II, revizuită și adăugită, 1963) urmat de ample cercetare « Argezi, poet al omului, — « Cîntare omului » — în cadrul literaturii comparate » (1964) căreia i se mai adaugă « Istoria ideii de geniu » (1966), lucrare ce depășește comparatismul propriu-zis, dar pe care autorul o leagă — după cum spune singur — de « mișcarea literară și artistică » a diferitelor epoci.

Comparatismul ne întîmpină la Tudor Vianu sub aspectul a două modalități, în cadrul literaturii universale și în câmpul restrîns al disciplinei specializate. Cu prilejul studiilor sale despre Shakespeare, Cervantes, Rablais, Voltaire, Goethe, Balzac, Stendhal care aparțin în fond literaturii universale, contingentele lor cu metoda comparatistă sînt frecvente și sugestive, întreținute continuu de mulțimea asociațiilor cu diferite literaturi naționale. Asupra acestui aspect nu este însă necesar să ne oprim, urmînd să acordăm o atenție largă comparatismului specific pe care Tudor Vianu îl cultivă atît pe latura teoretică, dar și pe cea aplicativă, în mod paralel ca metodă și cronologie.

Față de vechiul comparatism, profesorul a adoptat — ca totdeauna — o atitudine echilibrată recunoscîndu-i meritele, dar combătînd ferm poziția lui metodologică. El a apreciat astfel contribuția acestuia în materie de fapte, cu prilejul descoperirii izvoarelor și chiar a influențelor, dar a criticat — cu drept cuvînt — factologia și mai ales accentuarea hiperbolică a înrîuririlor străine care transformă « operele receptoare într-un mozaic de influențe externe », care socotește concludentă « simpla acțiune intelectuală a unui model străin », care — în sfîrșit — proclamă « dependența sclavă față de modelele oricărei literaturi » (« Literatura comparată » în vol. « Jurnal » 1961, p. 196). Sub influența materialismului istoric, Tudor Vianu schimbă cu totul perspectiva și-și îndreaptă cercetarea nu înspre factorul emițător de influență, ci spre cel receptor, spre condițiile economico-sociale ce înlesnesc receptarea valorilor străine. Continuînd seria expresivă a imaginilor sale stilistice dintre care unele au și fost mai sus citate, comparatistul găsește metafora sugestivă după care s-a produs o « adevărată revoluție coperniciană în studiul literaturii », centrul solar devenind

acum factorul asimilator. Cu această concepție despre influență în consonanță și cu dezvoltarea mondială a literaturii comparate, cercetătorul român se îndreaptă spre drumuri cu adevărat noi.

Legată de o temă, ca aceasta, e și o alta și anume cercetarea « propagării unei reputații străine într-o literatură națională » cu privire la care Vianu a scris, printre altele, studiile « Shakespeare în Franța », « Shakespeare în Germania », « J.J. Rousseau și influența lui literară în Germania » etc. Se tratează aci nu numai relațiile dintre scriitori, dar — mai ales în cel din urmă — raporturile dintre luminismul și pre-romantismul francez, și curentul sensibilității din Franța, Anglia, Germania, Italia, Rusia, etc. S-ar putea integra aci și înrăurirea marilor scriitori asupra artei și concepției de viață a diferitelor epoci și națiuni, asupra valorilor educative îndeosebi, ceea ce apare — cu scilicitor relief — în seria studiilor despre Goethe, în « Goethe și timpul său » (1934) sau în cuprinsul introducerii la traducerea din « Poezie și adevăr » (1955). Desprindem mai ales concluzia acestor studii după care valoarea veștii constă în « activitate și creație, concepție exprimată prin « tipul faustic » sugerat de Goethe.

Preocupat de relațiile dintre literaturi, era firesc ca Tudor Vianu să acorde o atenție susținută teoriei și practicei traducerilor pe care le-a ilustrat cu o excelentă punere în românește a lucrării « Poezie și adevăr » sau a unor piese ale lui Shakespeare ca « Antoniu și Cleopatra » (1951) sau « Iuliu Cezar » (1965) etc. E însă deosebit de subtilă teoria traducerii expusă în diferite articole ca de pildă în « Ceva despre traduceri » unde acestea sînt prezentate ca fiind « creații lingvistice », înfățișînd « un echilibru între național și străin », o oscilație continuă între acești poli, iar condițiile unei bune traduceri sînt formulate stringent. Se cere anume comprimarea personalității traducătorului, evitarea prelucrării și adaptării, afinitate estetică cu modelul, după care urmează o definiție exactă a traducătorului: « un artist care lucrează pe o temă dată într-un tipar formal, prestabilit », iar stilul i se « apropie de cel al poezilor epici și al virtuozilor » (Studii de lit. univ. și comp., edit. I, p. 638), caracterizări din cele mai expresiv adecvate obiectului.

O direcție nouă consonantă cu orientarea comparatismului mondial contemporan și preconizată și aplicată de Vianu e apoi cea a cercetării *paralelismelor* dintre fenomene literare privind două sau mai multe literaturi, « similitudini », ce nu se explică prin influențe literare, ci prin « analogia condițiilor istorice, intelectuale și morale ». Pozitivismul istoric e aci depășit, în mod vădit, atitudine care aparține deopotrivă comparatiștilor marxiști, dar și unora cu alte concepții ca de pildă, lui René Etiemble. Baza explicărilor rămîne însă la Vianu cea istorică, în timp ce o parte a școlii americane și franceze se îndreaptă spre un comparatism sistematic și anistoric descoperind de exemplu rococoul în alexandrinism, romantismul în Renaștere sau prețiozitatea în simbolism. Opinia profesorului, în spirit marxist, exprimă exegeza istorică pentru că el nu dorește « acoperirea specificului operilor și a legăturii lor cu vremea, prin cufundare în generalizare ». Cercetarea paralelistică tipică devine comunicarea din 1962 de la « Institutul de literatură maghiară » din Budapesta despre « Madach și Eminescu » în cadrul căreia respingînd ideea influenței, descrie analogia temelor și ideologiei, și adoptă explicarea prin momentul politico-social din 1848. Este aci impresionant omagiul profesorului român închinat celor doi poeți — fiecare reprezentînd, în mod specific, poporul lor, dar contribuind amîndoi la « formarea unei umanități noi, demne, libere și drepte ».

Vechea tematică a comparatismului e și ea reluată de Tudor Vianu, firește însă în spiritul nou al progresului disciplinei și cu aplicații frecvente și sugestive la literatura română. Iată, mai întîi, problema filiațiilor de idei și de stil, aplicînd metoda palingenetică cu prilejul cunoscutului său studiu despre « Argezi, poet al omului ».

Se urmărește aci istoria unei teme poetice, transmisiunea tradițiilor dealungul veacurilor, dar și soluțiile originale ale scriitorilor la aceeași temă. Studiul desfășoară o vastă panoramă a cosmogoniilor din antichitate și pînă la Arghezi, de la Hesiod la Dante, Voltaire, Hugo și pînă la Madach, apoi la Heliade și Eminescu prin «Memento mori». Arghezi e considerat — cu drept cuvînt — ca «ultima verigă din seria tematică milenară a sociogoniilor, produsul poetic al noii culturi socialiste». Poetul e analizat ideologic și stilistic pe larg cu pătrunderea cunoscută într-o largă perspectivă a timpului și a frământărilor multiseculare ale umanității. O procedură analogă a aplicat Vianu și spectaculoasei teme a «lunii ca teatru», urmărită și aceasta din antichitate și pînă la scriitorii noștri.

Comparatismul cercetătorului mai cuprinde apoi și teme cu privire la tipuri de eroi cu reliefarea aspectului etic și social-educativ ca în «Patosul adevărului la Oedip și Hamlet» sau teme legendare celebre ca «Mitul prometeic în literatura română» unde reluînd metoda paligenetică urmărește interpretarea lui Prometeu de la Hesiod și Eschil, și pînă la Shelley spre a trece apoi la tratarea românească a subiectului de către Odobescu, Cerna, Philippide și Eftimiu care continuă tradiția prometeică la noi după primul război mondial și după Revoluția din Octombrie, în timp ce aceasta se stinsese demult în apus. Vianu reține sensul esențial al interpretării mitului în literatura noastră: «adîncirea conștiinței sociale a intelectualilor români în luptă pentru libertatea omului» (Studii de lit. univ. și comp. edit. I, p. 631).

De un și mai vast orizont sînt studiile relative la raporturile dintre marile epoci, cele ale Antichității și Renașterii, transmisiunea moștenirii culturii antice în Europa cu care și începe volumul amintit de «Studii de literatură universală și comparată».

Cercetările comparatiste ale lui Tudor Vianu și-au avut și răsunetul lor internațional prin expunerea unor comunicări la congresele Asociației Internaționale de literatură comparată, la Utrecht (1961), și la Budapesta (1962), sau la diferite Academii ca la cea din Berlin (R.D.G.) despre receptarea Antichității în literatura română. Prin colaborarea sa la UNESCO, în calitate de delegat al țării noastre, numele profesorului a dobîndit — în ultimii ani ai vieții sale — o notorietate temeinică.

Expunerea de mai sus cuprinde implicit motivele pentru care Tudor Vianu trebuie prețuit ca un adevărat stîncă al comparatismului nostru contemporan, căci el a statornicit într-adevăr sub înfrîurirea materialismului istoric și a evoluției actuale a disciplinei, «regulile de metodă» ale cercetării naționale în acest domeniu, abandonarea vechiului pozitivism, adoptarea acelei «revoluții coperniciene» mai sus amintită prin care se deschid noi orizonturi cercetării, reluarea — în spirit marxist — a tematicii de altă dată a comparatismului, în sfîrșit îndrumarea analizelor spre poetică și stilistică precum și prin deschiderea studiilor spre o tulburătoare zonă filozofică. Și aceasta tocmai într-un moment ca cel de față care propagă consonant — în cadrul culturii socialiste — circulația valorilor naționale peste hotare ca și, în genere, relațiile de amploare și calitate, dintre literaturi.

S-a început de către Editura Univers transpunerea în limbi străine a unora dintre studiile lui Tudor Vianu cuprinzînd de pildă, culegerea «Aesthetische Studien» (1972). Această excelentă inițiativă se cere însă continuată și extinsă la multe dintre studiile mai sus amintite.

1972, septembrie.

1045
Prof. A. Lalande
98, Boulevard Janson
Paris XIV



Monsieur T. Vianu
Professeur à l'Université
Str. Andrei Mureșanu 33
Bucarest III
(Roumanie)

Scrisori adresate lui Tudor Vianu

Scrisorile de față sînt spicuite din arhiva Tudor Vianu, fiindu-ne puse la dispoziție cu o îndatoritoare amabilitate de către dr. Ionel Vianu. Faptul că provin de la personalități marcante în lumea filozofiei este în măsură să confirme, odată mai mult, prestigiul internațional la care ajunsese profesorul și esteticianul român. Fostul său dascăl de la Tübingen, Karl Gross, ca și renumitul teoretician al artei Max Dessoir, ca și Em. Bréhier, semnatarul uneia dintre cele mai frecventate Istории a filozofiei sau A. Lalande, autor al cunoscutului Dicționar Filozofic, i se adresează cu vizibilă considerație și afecțiune colegială, cu atît mai edificatoare și mai mișcătoare pentru noi cu cît mobilul

epistolelor în cauză rămîne adesea ocazional, accidental. Simpla confirmare de primire a unei cărți, gest convențional îndeobște, de strictă civilitate în oricare altă împrejurare, se dovedește totuși, cînd se adresează unui prețuit intelectual, că poate exprima o elevată bucurie spirituală și poate deveni, fără inutile efuziuni, mărturia unei apropieri și comunicări substanțiale. În caracterul deloc festiv, deloc spectaculos al acestor răzlețe corespondențe, parcă așternute cu sentimentul deplin al relații de lucru, se reflectă autoritatea legitimă obținută de Tudor Vianu în areopagul esteticii moderne. Desigur, în această recunoscută autoritate s-ar putea vedea încă un argument și o justificare pentru alegerea Bucureștiului — unde a trăit și a depus o rodnică activitate, Tudor Vianu — ca loc de desfășurare a celui de al VII-lea Congres Internațional de Estetică.

G. Ș

Iubite Tudorel,

12.V.921

Abia astăzi ți-am primit cele câteva rinduri. E mult de cînd nu ne-am mai văzut și nu mai știu nimic despre tine. Am aflat întîmplător că scrii și la « România Nouă » și-atunci ți-am trimis volumul meu : de cînd ne-am despărțit e dimpreună cu înșurătoarea mea cel mai bun lucru ce l-am făcut. Deocamdată stăm în Cluj. Pînă cînd ? Știe Dumnezeu. Se poate întîmpla să mi se dea o catedră mai tîrziu. Azi nu e nici una liberă : nu vreau să moară bătrînii. Mă bucur că mi-ai citit volumul. Găsesc că s-a scris puțin sincer despre el — în cele vro douăzeci de recenzii de pînă acum. Față de întîiul volum cred că e o evoluție hotărîită într-o direcție, care are multe părți comune cu expresionismul. Nu concep însă expresionismul ca o viziune creatoare despre anumite lucruri, ci ca un fel de a vedea orice lucru. — Dintr-un articol al tău (« Ideea Europeană ») am descoperit de nu mă înșel, și simpatia ta față de acest curent. M-aș bucura mult să-mi răspunzi : da sau nu. Pînă la o eventuală întîlnire am putea discuta și prin scrisori problema. O să se lămurească astfel și vrerile tale și vrerile mele. Un artist trebuie considerat și în cadrul propriilor sale intenții. O dreptate superioară cere acest lucru.

În așteptarea unui răspuns prietenesc te îmbrățișez

Blaga

Adr. L. B. Cluj, str. Mănăstur 18,

Tübingen, 28. Nov. 24.

Sehr geehrter Herr Doktor.

Vielen Dank für die Zusage Ihres Stilles.
Studie und für das freundliche Besprechungs-
antritt. Ich habe sehr gespannt, dass Sie Ihre Besprechung mit der besten
Problemen fortgesetzt haben und dabei in Besprechungen zu der
Universalität in Prakt. gelaufen sind, aus denen ich, wie ich hoffe,
einige und dauernde Stellung entnehmen wird.

Hätte ich Ihre Adresse gewusst, so würde ich Ihnen den Fleischer-
Stuhl zugesandt haben. Nur kann ich es so nachholen, dass
ich Ihnen heute als Drucksache des Jahres ein kleines I. Heft
meiner „Bezüge zur Arbeit“ sende, das den Aufsatz über Fleischer
ebensofalls enthält, außerdem einen kleinen und einen noch nicht
erschienenen über Schelling.

Es wird noch immer freuen, gelegentlich etwas von Ihnen
Ergebnis zu hören. Mir selbst geht es recht gut, und ich fühle
mich trotz meiner 63 Jahre noch leistungsfähig. Was in dem
2. u. 3. Aufsatz von „Arbeit“ ausgesprochen ist, bezieht sich auf
den Fleischer, ein Buch über Mechanik zu schreiben, das gerade von
dem Gedanken über die Arbeit in der Welt ausgeht.

Mit den besten Grüßen und Wünschen

Ihr sehr ergebener

K. Groos.

Domnule și iubite coleg,

Mi s-a dat de știre din Berlin că ați avut amabilitatea să-mi trimiteți un exemplar din noua dv. carte. Mulțumindu-vă din inimă, îmi iau libertatea să vă avertizez că public în luna septembrie o *Introducere în filozofie*. Îmi va fi extrem de plăcut să vă înfățișez un exemplar.

Respectele mele domnului Rădulescu-Motru și celorlalți reprezentanți ai Societății dumneavoastră Filozofice.

Al dumneavoastră
Max Dessoir

1936

Domnule și iubite coleg,

Vă mulțumesc pentru trimiterea *Esteticii* dvs. și vă felicit pentru ea. Mi-am și putut da seama de interesul acestor două volume (în mare parte mulțumită unor prieteni români) și le voi recenza în *Revue Philosophique*. Nădăjduiesc că voi avea plăcerea să vă întâlnesc la Congresul de Estetică de la Paris în 1937.

Sînt, iubite coleg, cu toată dragostea al dvs.

Ch. Lalo.

Paris, 3 februarie 1937

Domnule,

Am onoarea să vă confirm primirea comunicării dvs. *Origine et validité des valeurs*, pentru care vă mulțumesc în numele comitetului. Îmi permit să adaug felicitările mele pentru felul deosebit de clar în care ați știut să distingeți problemele ce vor reține atenția Congresului.

Cu cele mai devotate sentimente,
Em. Bréhier

Paris . 3 februar 1937

Monsieur

J'ai l'honneur de vous accuser réception de
votre communication : Origine et validité des
valeurs, dont je vous remercie au nom du
comité. Je me permets d'y ajouter mes félicitations
pour la manière particulièrement claire dont vous
avez su distinguer des problèmes, qui retiennent
l'attention du Congrès.

Croyez à mes très dévoués sentiments

Brihiq

95, Boulevard Jourden
Paris XIV

10 februarie 1937

Domnule și stimată coleg,

Folosindu-mă de libertatea pe care ați binevoit să mi-o acordați în
scrisoarea dvs., am ales, pentru mărunta contribuție pe care v-o trimit
aici, filozofia morală mai curînd decît filozofia științelor. Este un domeniu
asupra căruia am lucrat mai perseverent, în special în lucrarea mea *Precis
raisonné de morale pratique*, și în capitolele V-XVII din *Illusions évolution-
nistes*. Probabil în această materie am ajuns la ideile ce-mi inspiră mai
multă încredere.

Mi s-a părut, de asemeni, că în cîteva pagini n-aș putea trata decît
foarte în mare o chestiune de filozofie a științei; căci revoluțiile fizicii
și matematicilor actuale reclamă o critică și o anchetă minuțioasă cu atît

mai mult cu cât nu permit o sinteză — în timp ce această problemă de filozofie morală, centrală după mine, și presantă de elucidat în epoca noastră, putea fi tratată mai pe scurt.

Sînt fericit de a mă alătura acestui omagiu adresat domnului Petrovici, și vă rog să primiți, Domnule și stimat coleg, expresia sentimentelor mele de devotament,

A. Lalande

Monsieur St. clur Colligum

Je vous remercie de l'envoi de votre *Esthétique* et je vous en félicite. J'ai déjà pu me rendre compte de l'intérêt de ces deux volumes (en grande partie grâce à des amis roumains), et j'en rendrai compte dans la "*Revue Philosophique*". J'espère avoir le plaisir de vous rencontrer au Congrès d'Esthétique de Paris en 1937.

Je suis, mon cher Colligum, très cordialement à vous.

Chabals

TUDOR VIANU

și critica constructivă

Prima imagine despre sine a adolescentului și tânărului Vianu a fost aceea a *poetului*. Fără a renunța vreodată la poezie (deși practicînd-o mereu mai rar), Tudor Vianu, în ciuda preocupărilor lui teoretice, n-a încetat niciodată să se considere un *scriitor* (în ultimii ani, după cum își amintesc cei care l-au cunoscut, îl bîntuia ideea unei cărți de amintiri): un scriitor, desigur, de un tip aparte, moralist și memorialist, înclinat spre ceea ce el însuși numea «literatura subiectivă» (literatură care poate fi, inutil să spunem, obiectivă pînă la asceză). Dar Tudor Vianu s-a format — și și-a încercat puterile poetice — în ambianța *literaturii române*, ale cărei direcții și perspective a încercat de timpuriu să le înțeleagă și, mai apoi, să le explice. Viitorul estetician și filozof al culturii a fost mai întîi un critic literar (care l-a dublat pe poet): lărgindu-și sfera preocupărilor poetul-critic a devenit istoricul literar de mai tîrziu.

Debutul *criticului* este aproape simultan cu acela al *poetului*: primul articol al lui Tudor Vianu de care avem cunoștință apare în 1916 în *Făclia* și el este din mai multe puncte de vedere semnificativ. Mai întîi pentru că intenția lui fundamentală e aceea a unei pledoarii în favoarea unui mare nedreptățit: Alexandru Macedonski (și trebuie să recunoaștem că acesta e doar primul semn al unei lupte în care Tudor Vianu a fost angajat de-a lungul a mai bine de două decenii, pînă la publicarea începînd din 1939 a *Operei* lui Macedonski și chiar și după aceea). În al doilea rînd, pentru că apărarea lui Macedonski (împotriva opiniilor critice ale lui E. Lovinescu) vine din partea unui tînăr poet care, simbolist (colaborator al *Vieții nouă* din primăvara lui 1916), se simțea în chip firesc îndatorat operei de înaintaș a autorului *Florilor sacre*; din partea unui tînăr poet care, de altfel, frecventa cenaclul macedonskian, participînd la donquijoteștiile lui ritualuri.

Polemica juvenilă cu Lovinescu nu-l va împiedica pe Tudor Vianu să devină, ceva mai tîrziu (în 1919) unul din colaboratorii *Sburătorului*. Colaborarea e însă de scurtă durată, întreruptă cu prilejul schimbului de scrisori intitulat *E cu putință o disociație* (*Sburătorul*, 18 octombrie 1919). S-a vorbit destul de insistent, pe urmele lui Lovinescu, de retragerea lui Tudor Vianu din critică, de abandonarea militantismului critic în favoarea unei cariere universitare. Ne aflăm în fața unei adevărate «idei de-a gata» în ceea ce-l privește pe Tudor Vianu; efortul lui de a o spulbera n-a fost încununat de succes decît pe jumătate. Caracterul încăpăținat al acestor

prejudecăți — care-și are originea într-un text din *Criticele* lui Lovinescu — l-a pus pe gânduri pe memorialistul de mai târziu. Cu prilejul unei conferințe ținute în provincie, la câteva decenii după incidentul care tulburase (doar temporar) bunele raporturi dintre el și Lovinescu, Tudor Vianu era întâmpinat de un admirator cu următoarele cuvinte: «Dumneavoastră, care ați preferat cariera universitară criticii literare...» Comentariul lui Vianu e plin de semnificație: «Am rămas fără grai, cuprins de un fior de admirație în fața virtuților actului literar. Iată deci că nu scriem zadarnic. Orice cuvânt încredințat hîrtiei, cel mai sublim și cel mai nerod, călătorește în omenire și poate reapărea cine știe cînd. Întocmai ca pricepui înîntări care străbat mari distanțe sub apă, tăcerea și uitarea care îl acopere cîva timp nu este decît condiția ivirii lui în împrejurări și cu funcțiuni atît de deosebite încît îți vine a spune că scopul pentru care așternem un rînd este puțin lucru față de scopurile numeroase și variate pe care, fără știrea noastră, el le poate servi cîndva. Solidaritatea intelectuală a întregii omeniri este un fapt vrednic în adevăr de meditația filozofului. Dar nu este ea în același timp și motivul care ar trebui să inspire conștiința tuturor scriitorilor?» (*Amintirea lui E. Lovinescu, Lumea*, nr. 2, noiembrie 1945). Acest fragment ca și întregul text al evocării, exprimă o dimensiune esențială a personalității intelectuale a lui Tudor Vianu. În fond, în 1945 el împărtășea punctul de vedere din 1919, interpretat de Lovinescu drept «renunțare la critică»: «... în proporțiunea uriașă a producțiunii literare — scria Vianu în scrisoarea dată publicității, în chip indiscret, de către directorul *Sburătorului* — realizările se pierd printre neglijențele calculului. E înduioșător de contemplat trista armată a nevoiașilor de ideal. Sub greutatea înaripată a visurilor, fiecare cade la rîndul său. Cine s-ar putea ridica spre a le cere ceea ce ei nu pot da? Și cine ar putea să-i certe pentru aceasta? O asemenea pretențiune ar fi nejustificată și într-un fel inferioară. M-am întrebat în clipa de a vorbi despre oameni, cine îmi dă dreptul de a o face și dacă prezența umanității nu-mi ajunge. Eu știu că o asemenea soluțiune este primejdioasă și că într-o asemenea fericită contemplație, destinele omeneshi ar mistui termenul evoluțiunii lor. Indulgența nu este recomandabilă. O utopie valorează însă cît un sens, cît sensul unei tendințe... și față de atîți cerberi păzitori reamintirea omului poate fi folositoare». O atare atitudine s-a dovedit justificată în cazul lui Tudor Vianu: justificată în primul rînd prin fecunditatea ei. Ea nu însemna — după cum s-a vădit ulterior — o abandonare a criticii într-un înțeles mai larg. Refuzînd postura de «cerber păzitor» al cetății literelor — pe temeiul unei mai lucide și mai timpurii autocunoașteri — Tudor Vianu n-a părăsit decît latura circumscris polemică a criticii, pentru care îi lipsea orice chemare temperamentală, optînd în chip decis pentru latura ei *constructivă*. Și așa se explică faptul că Vianu s-a pronunțat, aproape fără excepție, despre valorile literare semnificative ale vremii sale, cu un discernămint care rămîne exemplar. Și, în multe împrejurări, fără întîrziere, deci fără să aștepte, prudent, formarea unei opinii critice bine cristalizate în ceea ce privește o carte sau un autor. Am văzut că despre Macedonski, figură pe atunci foarte controversată, Vianu scrisese încă din 1916. În 1918 îi dedică un articol deosebit de comprehensiv lui D. Iacobescu, mort în 1913, dar al cărui volum *Quasi* avea să se tipărească, la inițiativa lui Perpessicius, abia în 1930 (*Quasi, Poesii*, Cultura națională, 1930). Despre Hortensia Papadat-Bengescu se pronunță pentru prima oară în 1920. Tot atunci îl descoperă, ca poet, pe Camil Petrescu. Apariția lui Ion de Liviu Rebreanu e consemnată în *Viața românească* (ianuarie 1921) într-o cronică care va fi reluată în *Masca timpului* (1926) sub titlul *Un poet al Ardealului* (L. Rebreanu: *Ion*): e unul din primele ecouri critice trezite de romanul lui Rebreanu, unul din primele momente semnificative în istoria recepției acestei capodopere a literaturii noastre. În 1925 Tudor Vianu

publică un studiu despre *Teatrul lui Lucian Blaga* (în *Cuvîntul* din decembrie 1925, reprodus în *Masca timpului*): e prima contribuție importantă cu privire la acest aspect al creației lui Blaga. Exemplele s-ar putea lesne înmulți. Ne vom mărgini să mai adăugăm unul, foarte cunoscut: e vorba de studiul închinat lui Ion Barbu (*Cultura națională*, 1933) la numai cîțiva ani după apariția *Jocului secund*. Nu se poate spune că personalitatea lui Ion Barbu nu stîrnise ecouri — și încă numeroase — în critica timpului. Cartea lui Vianu rămîne însă prima încercare mai largă de a înțelege și explica poezia lui Ion Barbu: prima contribuție critică de care exegeții ulteriori ai poetului n-au putut (și nu vor putea nici în viitor) face abstracție.

Voința și vocația constructivă a lui Tudor Vianu l-au făcut pe critic, e adevărat, să se izoleze într-o măsură de ceea ce numim « viața literară », cu inerentele ei fluctuații, cu modele și cu gloriile ei efemere. Întreaga personalitate intelectuală a lui Vianu exprimă o mare (și, în străfunduri, patetică) nevoie de soliditate, de stabilitate, de continuitate. E poate reversul unei profunde vulnerabilități. Oricum, atitudinea pe care a adoptat-o după obținerea titlului de doctor al Universității din Tübingen și după întoarcerea în țară (1924) n-a fost cîtuși de puțin rezultatul unei simple reacții retractile, dublată de un eventual calcul (cariera universitară oferind un coeficient de siguranță socială mai mare), ci consecința unui dialog interior pe care avem toate motivele să-l socotim deosebit de complex. Avem de-a face în mod cert cu o opțiune, cu o decizie întemeiată pe o renunțare, poate dureroasă, în nici un caz ușoară. Căci nu la critică a renunțat Tudor Vianu, ci la poezie. Procesul prin care a trecut ne lasă să-l întrevădem, între altele, o pagină din *Memoariile* lui Lovinescu, o pagină incomprehensivă și poate chiar nedreaptă dar — oricît ar părea de paradoxal — aducînd bune argumente în sprijinul punctului nostru de vedere. Dar iată mai întîi ce scria Lovinescu¹: « întors din străinătate cu hotărîrea de a se limita la o activitate impersonală, singura, de altfel, cuvenită carierei căreia i se destina, d. Vianu și-a privit noua poziție nu numai ca legitimă și personal preferabilă, ci ca o superioritate și, rupînd aderențele cu literatura, în care totuși militase, și mai ales cu poezia, în care se manifestase, a luat o atitudine de ostilitate față de tinerii poeți. Recentului autor al poeziilor publicate în *Sburătorul* i se părea că sucombăm sub valul infantilismului liric și că trebuie să ne afirmăm maturitatea printr-o reculegere în alte domenii de preocupări obiective (...) Cum lirismul e, în adevăr, expresia unei candori sufletești, nu convingerea mi s-a părut recuzabilă, ci numai afirmarea ei cu o violență ce sublinia o apostazie recentă, căreia i-aș fi preferat, la nevoie, o bunăvoință, fie și nesinceră. Peste toate aceste polemici inutile și uitate, ca tot ce e inutil, și peste desfacerea de drumuri care, disociînd interesele și habitudinile, disociază și sentimentele și înstrăinează pînă la indiferență, eu nu voi uita însă ceasurile din epoca primului *Sburător* petrecute în convorbiri întipărite de acel accent de gravitate și demnitate personală, de acea preocupare ideologică ce ne scotea din temporal și, cu tot regretul de a-l fi pierdut pentru critica militantă și actuală, trebuie să recunosc în d. Vianu o forță organizată în vederea muncii intelectuale » etc.

Vrednică de a fi subliniată în fragmentul citat mi se pare mai ales opoziția dintre « infantilismul liric » și « maturitatea » care nu se poate afirma decît în « alte domenii de preocupări obiective » (între care, desigur, filozofia și estetica, dar și critica și istoria literară). Deschizînd o paranteză am spune că, în condiții schimbate, problema care-l frămînta pe Tudor Vianu acum o jumătate de secol este încă actuală: se scrie multă, prea multă poezie; în ciuda numeroaselor realizări notabile în acest

¹ Cităm din E. Lovinescu: *Scrisori*, II, *Memorii*, ediție îngrijită de Eugen Simion, Editura Minerva, 1970, p. 344.

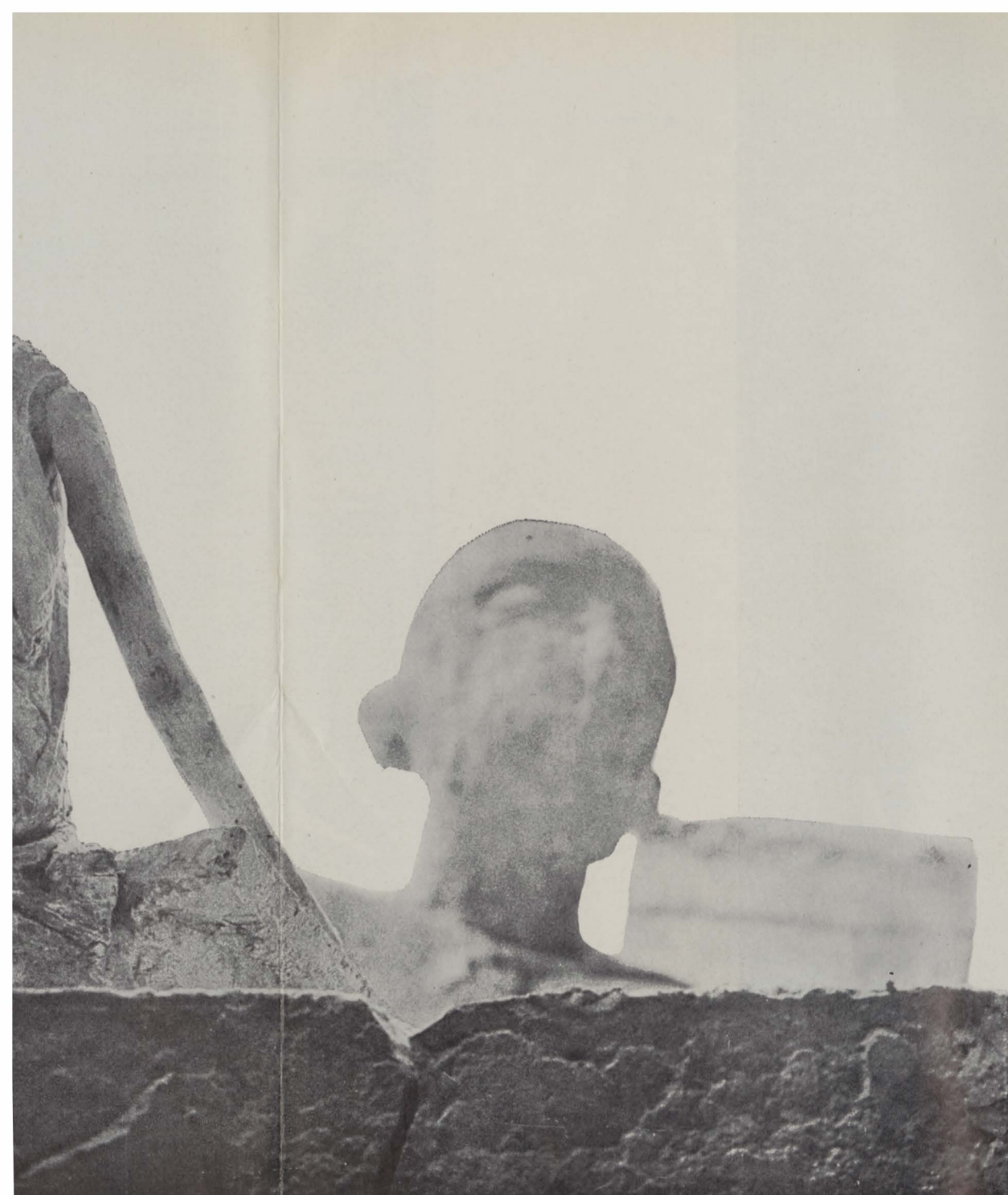


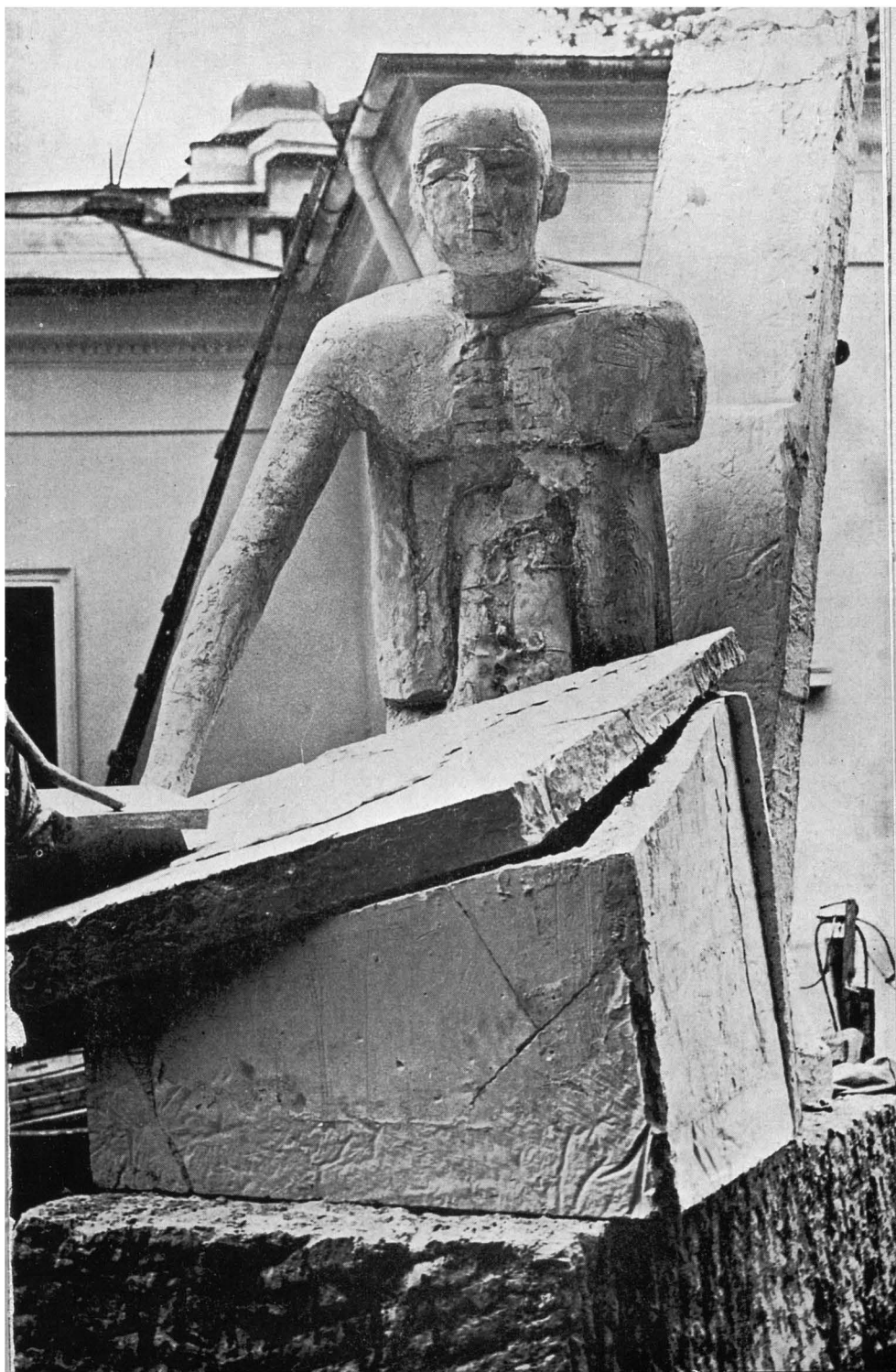
ADRIAN POPOVICI
O REVELAȚIE A TINEREI SCULPTURI

◀ Maestrul și opera ▶▶



domeniu (și, într-un fel, poate tocmai datorită însemnătății indiscutabile a acestor realizări), se resimte și astăzi nevoia unei *obiectivări* în alte zone ale creației intelectuale, astfel încât să se ajungă la un echilibru fără de care literatura (și, într-un înțeles mai larg, o cultură) este lipsită de organicitate. Într-o convorbire pe care am avut-o cu Tudor Vianu la sfârșitul anului 1962 (consemnată parțial într-un interviu publicat în *Gazeta literară*) acesta ne-a mărturisit că generația din care făcea parte a încercat să dea un *răspuns românesc* tuturor problemelor cărora e dator să le ofere soluție o *cultură majoră* (probleme filozofice și științifice, teoretice și practice etc.). Văzută dintr-o astfel de perspectivă, renunțarea la poezie a lui Tudor Vianu (ca și condamnarea « infantilismului liric ») capătă o semnificație particulară. Descifrăm în acest gest un mobil înalt, cu atât mai mult cu cât n-a fost niciodată declarat în mod deschis (o astfel de declarație ar fi presupus, între altele, un bir plătit ostentației și retorismului, de care Vianu era, prin firea lui adîncă, profund străin): despuieră de sine, de « personalitate » — în înțelesul imediat și îngust —, alegerea unei formule de creație obiective, în numele unei necesități impersonale. Lăsînd la o parte măruntele fluctuații, neînsemnatele accidente, întreaga contribuție intelectuală a lui Tudor Vianu stă sub semnul *imperativului construcției* (în cadrul lunui dialog al culturilor). Renunțarea lui Tudor Vianu mai are, poate, un sens mai ascuns, de care el însuși n-a fost (probabil) totdeauna conștient: ne gîndim la o dorință de identificare cu spiritul adînc al literaturii române, conceput sub unghiul unui anume *clasicism structural*. Și pentru că în aceste pagini ne ocupăm de raporturile lui Tudor Vianu cu literatura română nu ni se pare de prisos să insistăm asupra dorinței lui secrete de a se împărtăși din esența însăși a literaturii române; o atare dorință stă, credem, la originea eșeurilor și studiilor lui despre scriitorii români, la originea încercării lui de a cuprinde fenomenul literar românesc, după îndelungi și răbdătoare *analize* (de unde, printre altele, punctul de vedere stilistic adoptat în *Arta prozatorilor români*), de la altitudinea care îngăduie sinteza. Am cita în această privință un fragment din *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române* în care credem a putea desluși și accentele unei indirecte, lent decantate, confesiuni intelectuale: « Echilibrul acestei atitudini în raport cu natura, cu lumea întreagă, ni se pare caracteristic pentru întreaga literatură română. Aceasta n-a cunoscut nici marile temperamente subiective, nici imaginativii la care icoana lumii suferă o transformare fantastică. Subiectivismul extrem, inspirația fantastică și barocă au rămas străine literaturii române. *Toți scriitorii noștri de seamă* (s.n.) au fost temperamente echilibrate și, în închipuirea lor, imaginea lumii s-a reconstituit cu măsură și bun simț. Un clasicism realist, înclinarea spre ironie și umor, prin care se corectează diformitățile și sînt răzburate avaniile realității, sînt însușirile cele mai generale ale literaturii române . . . » etc. Ideea revine, cu cîteva nuanțe în plus (iarăși foarte semnificative pentru viziunea asupra lumii la care Tudor Vianu a aderat), în *Originalitatea contribuției culturale a românilor*: « o caracteristică izbitoare a literaturii și chiar a întregii creații artistice românești este ceea ce criticul G. Ibrăileanu numea *supunerea la obiect*, limitarea în cadrul realităților observabile, o împrejurare care conduce în ordinea modalităților expresiei la tonul măsurat, la cumpătarea în expresie. Astfel exaltarea barocă și romantică, observabilă în alte literaturi, este cu totul absentă în literatura noastră. Un anumit clasicism al viziunii și expresiei este deci caracteristic pentru creația artistică a românilor și este un fapt deosebit de elocvent acela că Eminescu însuși, după faza titanică a începuturilor revelate de publicarea recentă a postumelor sale, a evoluat către măsura și cumpătarea clasică, regăsind astfel condiția generală a întregii literaturi românești ». Desigur, recunoașterea ca atare a acestui clasicism tipologic (oricît ar fi ea de curioasă la fostul discipol al exaltatului și foarte barocului Alexandru Macedonski) nu impunea o renunțare

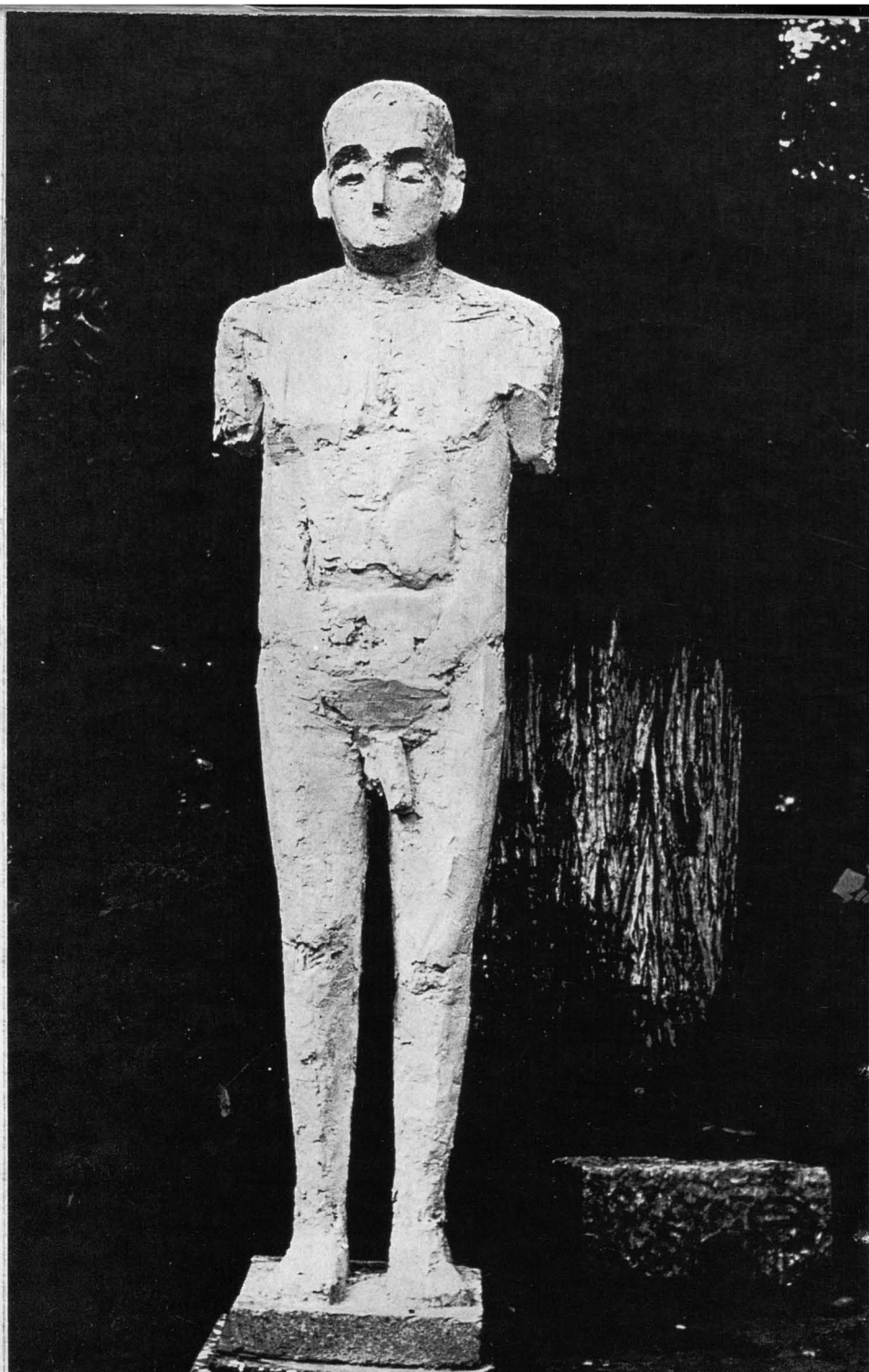












la poezie și, în genere, la creație în favoarea criticii; de altfel nici n-am susținut un astfel de punct de vedere de o inacceptabilă unilateralitate. Orice clasicism — luînd termenul într-o accepție nu numai istorică — presupune însă ceea ce însuși Tudor Vianu numea *specialism*. E vorba, spre a nu complica lucrurile inutil, de o cunoaștere a propriilor resurse, pe baza căreia se ajunge la o «specializare» a artiștilor pe genuri: renunțarea la practica unor genuri pentru care scriitorul n-are înzestrarea necesară e expresia unui principiu de economie creatoare; eforturile trebuie concentrate în vederea realizării unei excelențe, în vederea apropiării maxime de un model ideal. Tudor Vianu își va fi dat seama că adevărata lui chemare nu era poezia.

Revenind la contribuțiile lui Tudor Vianu în ceea ce privește interpretarea literaturii române trebuie să subliniem din capul locului remarcabila unitate a punctului său de vedere, care derivă dintr-o concepție mai largă asupra literaturii și asupra criticii (înglobînd și ceea ce îndeobște se numește istoria literară). Vianu a fost la noi unul dintre primii și dintre cei mai consecvenți antipozitivisti de pe o poziție estetică modernă. E necesar să subliniem că o îndrumare antipositivistă (sub influența esteticii idealiste germane și în primul rînd a celei schopenhauriene) s-a configurat la noi încă din ultimul păttrar al veacului trecut: anistorismul criticii maioresciene a fost un punct de plecare. Pe această linie se situează încă din tinerețe Mihail Dragomirescu, autorul de mai tîrziu al *Integralismului* și al *Științei literaturii*. Sistemul lui M. Dragomirescu se constituie, pornind de la ideea maioreșciană a autonomiei esteticului, printr-o triplă reacție: antiistoristă, antipsihologistă și antiimpresionistă. Această împrejurare o relevă însuși Tudor Vianu cu o limpezime al cărei secret e lipsa de prejudecăți, în studiul închinat predecesorului său, din volumul *Trei critici literari*. «În timp ce creștea influența istoriei literare, alternată doar cu sociologismul literar al unui Taine și Brandes, care este atitudinea D-lui Mihail Dragomirescu? — se întreabă Tudor Vianu în textul amintit. Ca și față de psihologism — răspunde el — situația se caracterizează prin opoziție. În încrederea generală acordată istoriei literare, glasul său exprimă nu numai îndoiala, dar protestul și învinuirea. Documentul acestei polemici este *Critica științifică a Eminescu*, 1895, un text în care se găsesc indicate mai toate direcțiile ulterioare ale gîndirii d-lui Dragomirescu. De fapt, în acest interesant opuscul, atitudinea antipsihologistă se îmbină cu aceea antiistoristă. Căci dacă opera literară ar fi rodul personalității empirice a scriitorului, prin această rădăcină opera ar comunica cu întreaga societate contemporană, pe care ar fi rolul ei s-o exprime. Cum însă opera este fructul personalității artistice, nu a celei umane, legăturile ei cu mediul în care scriitorul a trăit, din care și-a primit cultura și impresiile hotărîtoare, sînt retezate. Pentru vajnicul apărător al autonomiei estetice a operei literare, aceasta este un organism închis și impermeabil față de mișcarea vieții istorice.» Nu mai puțin radicală va fi — cum arată în continuare Tudor Vianu — atitudinea ostilă a lui M. Dragomirescu față de curentele criticii literare din vremea formației și a începuturilor sale: între acestea, în primul rînd, impresionismul. În ceea ce privește pozitivismul (care îmbină un istorism acumulativ, îndreptat mai ales către «izvoarele» operei, cu un biografism îngust și esențial naiv) poziția de principiu a lui Tudor Vianu se aseamănă pînă la un punct cu aceea a lui M. Dragomirescu: dar cu o mare diferență, care îl împiedică pe Vianu să cadă în dogmatismul aproape caricatural al înaintașului său. De fapt, nu concepția istorică a literaturii ca atare este cenzurată de Vianu, ci o anume unilaterală viziune asupra istoriei (viziune aflozofică) aplicată literaturii; tot așa, nu interdependența între autor și operă constituie obiectul polemicii sale teoretice, ci un anumit mod de a concepe această interdependență, ca un proces mecanic, supus legilor unei cauzalități univoce. Din unghiul în care ne situăm un document important este *Prefața la Poesia lui Eminescu* (1930). «De patruzeci de ani — scrie

aici Tudor Vianu — cercetătorii izvoarelor și biografil lui Eminescu adună documente, precizează metoda, înregistrează mărturiile cele mai umile și chiar cele mai puțin semnificative multiplicând zadarnicul cu inutilul. Această încordare înspăimântată de sine răspîndește părerea că tema adîncirii literare a poeziei lui Eminescu nu poate trece în faza de execuție decît după ce se va fi adunat întregul material teribil al erudiției socotită necesară. (. . .) În cele patru decenii de cînd este așteptată caracterizarea lui Eminescu *studiile literare au stat sub zodia disciplinei istorice*. (s.n.) Privirea care ar fi trebuit să se îndrepte către înțelegerea operei a fost astfel neconținut abătută înspre *detaliul* (s.n.) împrejurărilor în mijlocul cărora s-a dezvoltat.» Astfel de pării au stîrnit reacția violentă a « eminescologilor », în frunte cu G. Bogdan-Duică. Studiul lui Vianu, antipozitivist, nu este totuși antiistoric. Autorul nu respinge *ab initio* nici ideea de influență, nici pe aceea de izvoare (ca dovadă capitolul « Eminescu și etica lui Schopenhauer »; pe de altă parte, autorul operează frecvent cu concepte și criterii istorice în ultimă analiză (cum ar fi acela de romantism: *Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe* etc.); el nu se dă în lături să folosească, de asemenea, — dar într-o desăvîrșită libertate de spirit — unele din sugestiile literaturii comparate, deși această disciplină stătea și ea, la acea dată, sub semnul pozitivismului. Ceea ce face originalitatea lui Tudor Vianu în contextul criticii românești a momentului este *atitudinea lui filozofică* (scutită însă de toate exagerările și rigiditățile idealismului estetic al lui M. Dragomirescu). *Atitudine filozofică* opusă atît aconceptualismului pozitivist cît și celui, de esență senzualist-hedonist, al impresionismului. Spuneam că, încă de la început, critica lui Vianu nu este antiistorică: istorismul ei, departe de pura factologie pozitivistă, ține însă de o latentă filozofie a istoriei, de postularea unei relații între tradiție și prezent. Lipsit de pretenții sistematice, punctul de vedere al lui Vianu ar putea fi definit ca acela al unui adept al istoriei ideilor.

Ca istoric al ideilor, Tudor Vianu se așează într-o perspectivă în care diacronicul tinde și izbuteste să se structureze sincronic, conform unui concept general. De aceea, Tudor Vianu este cît se poate departe de primejdiiile istorismului pozitivist, acumulativ, factologic, discontinuu, « atomistic », incapabil de momentul sintezei și al ordonării (pe care pozitivismul ortodox îl socotește ca pe un produs al spiritului « metafizic », trădîndu-și astfel fundamentala ostilitate față de orice concepție). *Istoria ideilor* este, de altfel — la A. O. Lovejoy, acela care a încercat s-o definească și s-o întemeieze ca pe-o disciplină aparte — una dintre formele reacției antipozitivistice din veacul nostru.

Ceea ce îl caracterizează pe Tudor Vianu ca istoric al ideilor (dar și, bineînțeles, ca istoric literar) este o propensiune (uneori foarte evidentă, alteori mai ascunsă poate) către considerarea fenomenelor succesive care intră în raza atenției sale într-o ordine axiologică (de aceea, *Introducerea în teoria valorilor*, lucrare rareori comentată, mi se pare esențială pentru înțelegerea întregii personalități a lui Vianu). Istoria — de orice fel ar fi ea — îi apare aici sub semnul continuității (spre deosebire nu numai de pozitiviști, dar și de importanta direcție în filozofia modernă a culturii inaugurată de O. Spengler). Pe de altă parte, orice experiență istorică fundamentală are un răsunset *actual*, ba chiar face parte din experiența prezentului. Un eseu ca *Filogeneza idealului (Transformările ideii de om)* este pe deplin edificator în această privință: « Idealul nostru — scrie Tudor Vianu — este constituit din stofa tuturor idealurilor omenеști. Desigur, invenția morală este continuă în omenire. Dar, ceea ce timpul și împrejurările noi de viață introduc ca element original în fiecare etapă a evoluției morale, nu anulează vechile cîștiguri ale conștiinței omenеști, ci tind mai degrabă să o unească cu acestea, în sinteze din ce în ce mai largi și mai profunde. (. . .) Întreaga muncă morală a omenirii este prezentă în

fiecare din momentele ei. Numai ordinea grupării, dependența și ierarhia felurilor idealuri este de fiecare dată alta, pentru că de fiecare dată ele apar sub predominarea și în relație de adaptare cu cite o altă valoare nouă a conștiinței. (. . .) Sub zgudurile pe care le-au produs un Luther, un Rousseau, un Hegel, continuitatea muncii morale nu s-a întrerupt nici o clipă, încît ne place să descoperim firul nesfîrșit și rezistent al tradiției morale, acolo unde contemporanilor li s-a părut a se găsi în fața unor catastrofale surpări de teren.»

Regăsim, în textul citat, cîteva dintre ideile constitutive ale tipului de umanism modern pe care, de-a lungul întregii sale biografii intelectuale, Tudor Vianu s-a străduit să-l promoveze: continuitate, sinteză, actualitate (în sens dublu, și temporal, dar și aristotelician, în care referința de bază este aceea la *act*: energie actuală, vie, prin opoziție cu ceea ce e doar virtual sau potențial). Istoria idealurilor (și a ideilor) este o istorie a permanenței actualității. Valorile noi nu le anulează pe cele vechi ci le încorporează, actualizîndu-le în noi contexte, dezvăluindu-le noi sensuri. Cam astfel s-ar putea rezuma și concepția lui Tudor Vianu asupra literaturii și a înțelegerii ei. Ceea ce nu înseamnă o repudiare a exigențelor criticii istorice și chiar biografice (bineînțeles atunci cînd acestea nu încalcă, prin ambițiile lor, bunul simț care este, între altele, și un simț al echilibrului). Departe de a fi singura legitimă, interpretarea istorică reprezintă doar una din posibilitățile de a sonda «adîncimea nelimitată» a operei de artă. Ea își găsește un complement firesc în ceea ce Tudor Vianu numește «interpretarea filozofică». Iată ce scrie în această privință autorul nostru în *Simbolul artistic* (Postume, ELU, 1966, p. 159): «Faptul că simbolurile artei au o adîncime nelimitată explică nu numai lunga lor posteritate, eternitatea lor, dar și împrejurarea că ele se pot ancora totdeauna în viața prezentului (. . .) Există, desigur, o interpretare filologică și istorică, aceea care dorește să stabilească semnificația operei pentru epoca în care a apărut. Dar există și un alt tip al interpretării, interpretarea filozofică, aceea care arată fiecărei epoci în parte ceea ce îi poate da opera pe care continuă s-o citească. Această din urmă interpretare, care este de altfel nu numai a criticii profesionale, dar și a întregului public cultivat, acela care menține contactul și asigură viața întregii creații artistice a trecutului, n-ar fi posibilă dacă simbolul artei n-ar fi nelimitat, adică susceptibil de tot alte și alte luminări ale semnificației lui» . . . Ca și alți reprezentanți ai reacției antipositiviste din critica europeană interbelică Tudor Vianu afirmă deschiderea operei, polisemia ei, refuzînd să accepte ideea că ea ar avea un singur sens adevărat (acest sens adevărat, susțin explicit sau implicit pozitivistii, va fi elucidat odată pentru totdeauna atunci cînd vom dispune de toate materialele necesare pentru stabilirea lui; în așteptarea acestui moment, sarcina noastră ar fi să contribuim la adunarea acestor materiale). Fără a respinge *critica genetică* (în sensul cel mai larg), fără a respinge ceea ce am putea numi *critica transmisiunii* (acestea sînt cele două momente la care se oprește de regulă pozitivismul), Tudor Vianu pune un accent decis pe ceea ce vom numi *critica recepției*. Tendința de a se situa în unghiul recepției alcătuiește o caracteristică a demersului critic, așa cum îl concepea Tudor Vianu; recepția nu este însă absolutizantă la modul impresionist, ea se înscrie în orizontul unei conștiințe istorice. Se naște astfel un tip modern de istorie literară, justificat foarte pe scurt, dar foarte concludent, în *Prefața la Istoria literaturii române moderne*, Casa școalelor, 1944, scriere la care au colaborat și Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu (deși semnată de autori, *Prefața* amintită a fost redactată doar de Tudor Vianu, după cum a recunoscut nu de mult Șerban Cioculescu): «. . . Istoria unei literaturi — scrie aici Tudor Vianu — este însă o funcțiune continuă: ea este conștiința literaturii privind către trecutul ei. Chiar dacă materialul de informație a fost în întregime stabilit, încă din generația trecută de cercetători, rămîne o pro-

blemă mereu deschisă valorificarea acestui material în direcția stabilirii curentelor, a înrudirii și filiației scriitorilor, cum și în aceea a aprecierii estetice a operelor. Nu s-a părut deci interesant să *supunem unei noi lecturi atente* (s.n.) întreaga literatură română frumoasă din ultimul veac, pentru a controla soliditatea judecăților estetice ale trecutului și pentru a le înlocui, când va fi fost cazul, după indicațiile gustului actual». Înșuși faptul că Tudor Vianu a colaborat în această întreprindere cu doi *critici literari*, deci cu două spirite care-și exercitaseră gustul o bună bucată de vreme în contact nemijlocit cu actualitatea literară, ne dă un indiciu asupra tendinței, menționată mai sus, de a promova o *critică a recepției*, dar care să nu se mărginească la simpla notare a *impresiilor* ci, dimpotrivă, să se străduiască a-și lărgi din unghiul ei specific, conștiința și simțul istoric, propunând alături de caracterizări individuale ale scriitorilor, configurații și structuri mai ample. Chiar atunci când folosește metodele istoriei literare tradiționale (lucru de la care nu se dă în lături), Tudor Vianu nu-și dezmințe opțiunile moderne, discrete dar tenace. Să luăm drept exemplu capitolul închinat *Junimii* din citata *Istorie a literaturii române moderne*. La o privire superficială, autorul procedează ca un istoric literar obișnuit: ocupându-se de marii scriitori junimiști el trece în revistă principalele momente ale vieții lor (face deci biografie), dând apoi o caracterizare mai largă sau mai succintă a *operei*. Între *viață* și *operă* nu se mai stabilește însă comuna legătură de la cauză la efect: biografia e mențită desigur să fixeze în timp imaginea scriitorului, să-i dea fireasca dimensiune istorică, dar mai ales să sugereze un *portret* care este și el, într-un fel, o *creație* a lui și care întreține, ca atare, o seamă de relații cu celelalte *creații* (relații nu mecanice, ci, am zice, de ordin semantic). Prin personalitățile care l-au reprezentat, dar dincolo de fiecare în parte, Tudor Vianu ajunge la o *sinteză* asupra junimismului, proiectat simultan pe ecranul istoriei literare și pe cel al istoriei idelor. Putem s-o spunem fără ocolișuri: nu dispunem pînă astăzi de un studiu mai profund asupra *Junimii*. Această profunzime (deloc în contradicție cu limpezimea expunerii) Tudor Vianu a putut-o atinge doar datorită faptului că, în el, istoricul literar și criticul se găseau în permanență dublați de un filozof. Din unghiul istoriei criticii se poate afirma în modul cel mai legitim că antipozitivismul lui Vianu se manifestă integral în încercarea lui (lipsită de orice ostentație și de aceea rareori observată) de a reabilita *atitudinea filozofică*, de a reda actului critic demnitatea lui filozofică. Lăsînd la o parte rarele și nesemnificativele excepții (lesne de explicat într-o carieră intelectuală atît de bogată), contribuția lui Tudor Vianu la studiul literaturii române ilustrează această încercare. Citind paginile lui de critică — fie că e vorba de critica literaturii contemporane, fie că e vorba de critica aplicată trecutului literar — ne dăm seama că prin ele se exprimă un *om de idei* capabil de generalizări curajoase (cu atît mai curajoase cu cît au tendința de a-și ascunde originalitatea): un spirit — rar între istoricii și criticii literari — care a izbutit să se sustragă fascinației tiranice a amănuntului doar aparent semnificativ și care se mișcă firesc printre concepte și categorii. Dar viziunea lui nu este una descărnată, abstractă, uscată; noțiunile cu care operează Tudor Vianu sînt mereu aproape de sursele lor vii, par a se naște sub ochii noștri, pe măsură ce se desfășoară discursul; nimic sau aproape nimic nu dă senzația tiparului dinainte turnat, a lucrului gata făcut, a «idelor primite» și mecanic restituite. Discreția lui care era, orice s-ar zice, legată — și nu numai etimologic — de discernămint, poate credința lui consecventă că a-și pune în valoare originalitatea ar fi fost o zădărnici, dacă nu și mai rău, l-a făcut pe unii să-l declare pe Tudor Vianu banal. Nimic mai fals. Pentru că nici drumul spre *ideile clare și distincte* nu e banal (dimpotrivă), și nici aceste idei. Originalitatea lor nu e însă una facilă, izbitoare, agitată, ci una pe cît de dificilă, pe atît de liniștită.

TUDOR VIANU

despre armonia artei

Ni se întâmplă tot mai des să întrebăm, sub strîmtoarea orelor ce se alungă: «ce zi e azi?». Iar în proiecție continuă spre săptămîna ce se apropie, spre luna care începe și anul viitor, trecutul se înghemuiește asemenea imaginii fulgerătoare surprinse pe colțul retinei. Întîlnirile hotărîtoare cu un înțelept, aîdoma lecturilor sau contemplărilor unor opere ce dezvăluie un univers, se concentrează într-un tablou cu linii viguroase care restituie o încăpere, cîteva obiecte și, ceea ce Tudor Vianu ar fi numit, «icoana omului».

Pe Tudor Vianu îl revăd mai puțin în sala de curs, pe aleiele ce duceau spre parcul Herăstrău, între pereții imenși ai templului modern în care sînt evocate faptele eroilor culturii sau pe drumul unduitor de pe Zamora. Îl regălesc în cabinetul directorului general al Bibliotecii Academiei, așezat la masa rotundă din fața biroului metalic, la care nu l-am văzut niciodată, ridicînd ochii de pe o carte sau privindu-te drept în față, cu țigara în mîna dreaptă, ce sta sprijinită în cot pe palma mîinii stîngi. Ochii surideau și rosteau mai repede decît buzele «ia loc»; pentru a te asculta și pentru a-ți vorbi. Pe o fișă purtînd o cugetare, strînsă pentru *Dicționarul de maxime*, îți putea scrie, la capătul unor ceasuri scurse neștiut, versurile lui Goethe, mărturisindu-i melancolia. Dar acea «Melancolie», revendicată de maestru și pentru sine, îți reamintea stampa lui Dürer; poate s-ar fi putut traduce: «spiritul meditativ».

El se ascunde în spatele expunerilor clare, al însemnărilor marcate de o pasiune reținută și strîns controlată, al sistematizărilor de ample stiluri și contradictorii doctrine; răzbate prea puțin în caligrafia mărunță ce înșira pe rînduri drepte mărgăritarele literelor peste care alunecau fără opreliști privirile dactilografelor. «Ținuta» scrisului, a prelegerilor, se îmbina perfect cu mersul măsurat al profesorului în veșminte închise, cu gesturi sobre, care saluta ceremonios subalternii. Prezența sa instaura ordine, impunînd insolenței ce dezagregă pentru a profita, distanță. «Întreaga lume se silește spre armonie, spre ordine, spre organizare. Materia haotică intră mereu în tiparul formelor, spiritul o animă, duhul frumuseții și al binelui coboară neîncetat asupra ei. A și coborît, a învins în parte, învinge mereu. Izbînzile trecute ale binelui și frumosului anunță pe cele viitoare, le pregătesc și ne dau dreptul să le așteptăm. Pentru că au existat creații frumoase și victorii ale dreptății, sînt posibile nenumărate alte creații și victorii de același fel în viitor.

Imaginea exclusiv negativă și sarcastică a realității este deci nu numai falsă, dar și defetistă. Cine nu găsește realității nici un merit nu poate spera și nici nu află energia pentru a perfecționa lumea, pentru a o înălța către bine și către frumusețe». Iar meritele descoperite în realitate de gânditorul care scria aceste însemnări «Asupra unei maxime de Goethe» în *Jurnal*, erau multiple și-l atrăgeau continuu în cărțile noi apărute, în concerte sau în expoziții, și mai ales în comunicarea directă cu oamenii, în special cu tinerii, legat de ei cu afecțiunea purtată vieții ce izbucnește în lumină. Profesorul care iradia demnitatea intelectuală avea o imensă curiozitate: dacă-ți înșira întîmplări stranii și întîlniri ieșite din comun, din viața lui, o făcea pentru a-ți transmite o experiență de viață și pentru a te atrage spre discuția care trece în revistă datele, pentru a le surprinde semnificația și a da prilej de intervenție spiritului sistematic. Înțelegerea tacită a frământării ancorate în cotidian deschidea porțile «cultivării», și evenimentele comune erau proiectate pe planul unde apărea «distincția», și dispărea urma vulgarității practicate de cel care în tușele groase ale interpretării sale înfățișează materia devenită haotică datorită unui profund dispreț față de cellalți și de sine.

Capacitatea aceasta de depășire a elementului brut și brutal se întemeia, probabil, pe neîncetata activitate de investigare și sistematizare despre care ne vorbește «Melancolia» lui Dürer; am spune, alături de Henri Focillon, că stampa ce vedește convingerea, că lucrurile dispartate sînt tainic unite, în același timp, faptul că autorul ei, ca și cel care și-au regăsit gândurile într-însa aparțin unei vechi dinastii de spirite, a căutătorilor universal, care «au avut curiozitate pentru tot». Dar expunerea abstractă nu poate fi desprinsă de mecanismul interior care a produs-o; de aceea credem că o carte ca *Filosofie și poezie* trebuie citită în paralel cu consemnările din *Jurnal*.

Tulburătoarea problemă pe care o aduce în discuție cartea scrisă cu un sfert de veac în urmă este necesitatea refacerii sau, mai exact, a construirii pe noi baze, a unității profunde a vieții intelectuale. Ampla diversificare a activității intelectuale a permis o mai bună cunoaștere a universului și a omului, dar nu mai puțin a contribuit ea la fragmentarea imaginii globale pe care și-o face despre viață fiecare individ, chemat să participe la desfășurarea ei. «Nu împărțirea domeniului spiritual ni se pare a fi un fenomen regretabil al culturii moderne, ci mutilarea spiritului omenesc chemat să răsfrîngă și să adîncească fiecare din aceste domenii. Nu existența specialităților, ci a specialităților constituie unul din punctele cele mai problematice ale culturii noastre. Separația domeniilor și a metodelor alcătuiește o condiție de progres. Sărăcirea aptitudinilor, care aduce cu sine abandonarea oricărui perspective de totalitate în considerarea lumii și a vieții, nu poate fi apreciată decît ca o pierdere și un regres». Discuția este deplasată, astfel, spre experiența umană pe care o comunică opera literară, științifică, artistică sau filozofică și care, îmbrățișînd cele mai grăitoare concluzii înregistrate de inteligență sau sensibilitate, poate restitui celui chemat să o citească, să o privească sau să beneficieze direct de ea, o amplă semnificație, dacă nu chiar și un izvor de viață. Iar cercetarea raporturilor posibile dintre filozofie și poezie, indică exegutului că arta este aceea care, datorită echilibrului realizat în organizarea operei, prin dominarea materialului, supus unei forme, atinge desăvîrșirea plenitudinii și reprezintă un model pentru întreaga activitate de creație a omului: «Opera de artă poate fi înțeleasă ca un adevărat program al vieții spirituale a omului», datorită faptului că ea este aceea care poate armoniza datele despre lume, în forma desăvîrșită; opera de artă «realizează armonia de pe acum și în fiecare moment» al apariției sale.

După cum remarcă Mircea Martin, în prefața la recenta reeditare a cărții, Tudor Vianu clarifică întotdeauna o anumită relație printr-o filiație ce se încredințează mai degrabă logicii decît istoriei; maestrul deduce natura raporturilor dintre filo-

zofie și poezie, ca și finalitatea lor, urmărind o succesiune de ideal. În mod evident, cei obișnuiți să practice istoria culturii prin analiza istorică a relațiilor intervenite între diferitele modalități de expresie culturală, în societățile umane, descoperă un alt punct de vedere la Tudor Vianu. Și nu ar fi inexact să conchidă că locul excelent acordat artei este, în fond, desprins din concepția romantică, ce a pus un accent atât de puternic asupra valențelor deținute de opera de artă, capabilă să organizeze panteonul cultural al umanității și al fiecărei societăți în parte, o capacitate ce își avea sorginea în forța de creație individuală. Moștenind de la romantici această convingere că opera de artă este modelul activității intelectuale, maestrul o amplifică, în concordanță cu mișcarea estetică contemporană lui, care îmbrățișează toate stilurile cunoscute, apărute datorită procesului continuu de creare a formelor. Dar dacă toate stilurile se îmbină fără drepturi de prioritate, nu este mai puțin sigur că perfecțiunea ce realizează armonia nu este o rezultantă a acestei contopiri, ci apare acolo unde forma desăvârșită închide în sine, o extraordinară bogăție de viață. Comentând afirmația lui Hebbel, « o operă de artă trebuie să fie nemărginită în conținut și mărginită în forma ei », Tudor Vianu scrie în *Dicționarul de maxime*: « Arta trebuie să fie adâncă și frumoasă; bogăția Inepuizabilă a conținutului, susceptibilă mereu de noi interpretări, trebuie să apară în forme perfect organizate, ușor de cuprins ». Dacă romanticii păstrasera arta clasică drept punct de reper, Tudor Vianu readuce în discuție norma clasică, întemeiată pe capacitatea de sistematizare a datelor culese, element care facilitează înțelegerea ei și permanenta reevaluare.

Acest neostenit efort de organizare a materiei diverse și în mișcare neconținută asigură prezența armoniei. Ea este dedusă de Tudor Vianu la capătul unui întreg șirag de meditații. Iar acestea nu se cantonează doar în viața formelor, ci se înscriu, mai adânc, în substratul psihologic. Nesatisfăcut de « purismul » preconizat de predecesori ai săi, el caută viața sufletească condensată în opera de artă. O urmărește în *Transformarea ideii de om* (1942), în *Literatura și cunoașterea omului* din volumul *Figuri și forme literare* (1946), unde constată că « în noua mișcare a romanului european, antropologia literară a cunoscut o nouă vigoare . . . Unismul modern nu se găsește astfel la sfârșitul programului său. Impulsiunea primită în Renaștere este încă vie și cunoașterea omului rămâne o aspirație întreșesută adânc cu felul omului modern de a înțelege literatura ». Spiritul meditativ îmbină observarea aventurii umanității cu studierea omului contemporan, pe care maestrul îl înțelege, pentru că îi place să-l vadă acționând și pentru că îl ascultă. În meditația ce se amplifică zi de zi, datorită elementelor strânse din cotidian, factorul uman capătă o pondere hotărâtoare: armonia artei este un rezultat al investigării naturii umane, cu scopul de a-i reda integritatea în lumea în care specializarea progresivă amenință cu sărăcirea aptitudinilor. Echilibrul interior, economia ansamblului, l se impun atenției în literatura pe care a studiat-o cu precădere: participarea largă la viața colectivității, receptivitatea la variația exprimării, atestată de predominarea oralității, aderența la o structură tipologic clasică — sînt constante descoperite de Tudor Vianu la scriitorii români. Iar atunci cînd va cerceta sociogoniile antichității și ale lumii moderne, pentru a înțeli la capătul lor *Cîntare omului* de Tudor Arghezi, va conchide: « Arghezi este un scriitor dezvoltat dintr-un vorbitor și dintr-un cîntăreț, adică dintr-un om al manifestării orale, și opera lui este o « cîntare ». Arghezi nu ne-a dat astfel legenda scrisă a omenirii, ci rapsodia ei. A procedat astfel ca toți marii înaintași ai tradiției noastre literare, ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, genii ale oralității în primul rînd, scriitori a căror forță și valoare provine din felul în care au știut să ducă pînă la o treaptă înaltă a expresivității gralul tuturor, gralul poporului întreg ».

Recapitulînd o tradiție artistică, în care aspirația spre frumos și-a asociat permanent neprețurile învățăturii ale omeniei, și contemplînd cu pasiune forma perfectă, regăsită nu numai în viața operelor, dar și în atitudinea umană exemplară, Tudor Vianu a preconizat refacerea estetică a unității ce trebuie să marcheze activitatea culturală; o unitate, pe care profesorul în veșminte închise, cu o ținută aparent distantă, o descoperea nu numai în efortul de a îmbogăți cunoștințele noastre despre lume și despre ceilalți, ci mai ales în străduința de a introduce, prin « distincție », frumosul în viața cotidiană. Discuția desfășurată cu o logică ce înlănțuie strîns argumentele și analizele s-a îmbinat, în ochii celor care l-au apropiat, cu încrederea caldă în capacitatea umană; de aceea, propriile mărturisiri nu readuc în lumină evenimente brute sau întîmplări pline de amănunte suculente, ci se preschimbă în îndemnuri. Analiza armoniei artei nu lasă niciodată deoparte cunoașterea năzuinței spre progres, spre mai bine și mai frumos, a interlocutorului. Dezbateră deschisă în *Filosofie* și *poesie* se continuă cu paragraful « Măiestrie » din *Jurnal*: « Dacă ai făcut o lucrare frumoasă ai obținut cel puțin o jumătate din dovada că ai făcut și o lucrare adevărată. Există două ținte ale cercetării: una vrea să descopere amănunte noi, să îmbogățească conținutul experienței; cealaltă să-l sistematizeze, să-l unifice. Nu te opri din drum, depune efortul cel mai ostentiv, mergi pînă la capăt, atinge limita, restabilește unitatea ».

Întemeiată pe unitatea perfectă, unitatea redată de artă activității intelectuale, putea aspira, astfel, spre dezvoltarea armonioasă a omului ce se face, în muncă, pe sine. Iar această amplă desfășurare, care fără îndoială că ar fi trebuit să își asocieze fără încetare impulsuri primite din partea altor activități, decît cea estetică, mai apte să restituie omului legăturile lui cu ceilalți, cu întreaga existență, se întemeia pe încrederea în posibilitatea de perfecționare a naturii umane; metamorfoza modelelor umane se dovedea a avea un sens și un ritm ascendent. O confirmă simpatia nemărginită a profesorului pentru tineri, pentru cei care ar fi putut să ducă pe culmi mai înalte realizările predecesorilor. Și nu este vorba aici, doar de capacitatea maestrului de a îndruma și de a dezvălui frumusețile culturii celor aflați dincolo de catedră; o capacitate atît de neprețuită, dacă o raportăm la lucrul specialiștilor, care transmit pachete de fișe, fără să rețină chipul interlocutorilor. Este, cu siguranță mai mult, așa cum se poate înțelege din paragraful « Catedră » din același *Jurnal*, a cărui exegeză nu poate fi decît superfluă: « În unele cazuri este mai bine să-ți bruschezi sala, decît să încerci a o cuceri ca un curtezan sau un bufon. Acești tineri s-au adunat nu numai pentru a asculta un profesor, dar și pentru a primi exemplul unui om. Dacă te gîndești ce însemnătate au avut maestrul tău pentru tot ce ai devenit mai târziu, simte-ți întreaga răspundere atunci cînd ai devenit tu însuși profesor. În toată activitatea ta vei fi neliniștit de o întrebare și purtat de un dor. Printre tinerii adunați în jurul catedrei, cite lumini se vor aprinde, ce vocații își vor lua avîntul; dar mai cu seamă fi-va printre ei un spirit mai bun ca al tău, o inimă mai incisivă, capabilă să facă ceea ce ai dorit și n-al putut duce la capăt? Ai dori ca omul acesta să existe și tu să-i poți fi de ajutor ».

Tensiunea lăuntrică

Tudor Vianu, profesorul și omul, a fost sortit în timp ce a urmat istovirii sale fizice unei receptări contradictorii și uneori concesive. Critica nouă, orientată teoretic la antipodul criticii universitare, punând accentul pe impresia critică originală și diversitatea interpretărilor, proprie conceptului de operă deschisă, lansează opoziția dintre intuiție și analiza istorică, stilistică, filozofico-estetică a faptului de artă, opoziția dintre subiectivitate și obiectivitatea erudiției. Autoritatea lui Tudor Vianu și George Călinescu e invocată adesea pentru ilustrarea acestei antiteze oportune. Dacă orice pagină din George Călinescu solicită neobosit elasticitatea spiritului critic și supune la surprinzătoare și diabolice teste gustul și sensibilitatea artistică, orice pagină din Tudor Vianu instruieste și educă, ocrotește un spirit critic neformat încă, deschide sensibilității avidă de frumos și perfecțiune tezaurele infinit al culturii. Tudor Vianu, profesorul și omul, îndrumă și iubește, modelează și urcă în lumină suflete.

Tensiunea voltairiană a spiritului călinescian va hrăni în orice generație conștient legată de școala criticii românești nevoia complementară a împărtășirii din tensiunea lăuntrică de trăire sufletească a ideilor filozofice și artistice proprie lui Tudor Vianu.

Pentru că, mai presus de belșugul informației și conceptelor estetice vehiculate de filozoful culturii, ideea germinativă care-l exprimă deplin este credința că producătorul de cultură există cu adevărat în cazul când sufletul este stăpânit de o tensiune lăuntrică. În fața inerției sufletești, a apatiei și indolenței intelectuale, a automatismului moral, Vianu exaltă într-un moment de criză a culturii moderne postulatul optimist de *voință culturală*. Datele psihologice ale modernului — atitudinea pesimistă a celui care trăiește excesiv situația epigonică de moștenitor al unei culturi neîntrerupte, începând din Antichitate, inhibiția sa contemplativă și simțul acut al relativismului valorilor și ciclurilor estetice, ceea ce-i frânează entuziasmul creator — sînt puse în balanță cu mitul prometeic al culturii faustice moderne alături de credința că temele culturale ale omenirii nu sînt istovite. Se știe că printre ideile scumpe lui Tudor Vianu se ordonează idealul clasic al omului, cultul armoniei și perfecțiunii, sinteza umanismului renescentist, ideea artei — fenomen social și a operei — produs unic al individualității ca forme de muncă, sensul devenirii istorice a artei și a generațiilor producătoare de cultură. Dar toate aceste idei, mai exact toate aceste opțiuni sufletești și intelectuale conduc spre idealul de exemplaritate a energiei morale a omului de dezvăluită și încheată în cultură. Mult învoacatul echilibru clasic, propriu personalității lui Tudor Vianu, nu este dovada unei sănătăți stenice, ci rodul unei dispute dialectice și a unei neliniști lăuntrice în fața contradicției valorilor coexistente în sufletul creatorului de cultură: sentimentul

adevărului teoretic, al binelui, sentimentul frumosului, al divinului etc. « Dar toate aceste valori pot fi ele în întregime cuprinse de un suflet omenesc? Nu cumva sînt ele contradictorii? Nu există un conflict al valorilor în sufletul individual și în cuprinsul mai larg al culturii sociale? Sau, dimpotrivă, există posibilitatea de a aplană conflictul latent al valorilor, de a obține sinteza și armonia lor? Iată două întrebări neliniștitoare... » Idealul de armonie și sinteză de descendență clasică nu este mai puțin rodul unei asimilări moderne a moștenirii culturale antice și renascentiste. Pentru Vianu, armonia, sinteza, perfecțiunea nu sînt un dat, vreau să spun că nu sînt elementele configuratoare ale unei structuri culturale organice, dezvoltată în acord cu aceste coordonate fundamentale. Ele sînt mai degrabă o cucerire intelectuală și o năzuință sufletească marcîndu-i profund viața psihologică de modern. Asimilarea subiectivă a valorilor, cultura artistică aprofundată nu rămîn la acest nivel al acumulării profesionale ci sînt urmărite în rodnicia consecinței morale. Modificarea morală a omului, sentimentul progresului interior neîntreput, educarea sufletului pînă la gradul în care devine capabil să resimtă bunurile culturii ca pe niște valori prețioase pentru viața sa, iradierea unui mediu moral care solicită și face posibilă producerea culturii, iată sensul pe care Vianu îl dădea ideii de consecință morală a culturii. Epoca modernă, epocă prin excelență a diversificării și autonomiei valorilor oferă posibilitatea de a adînci nebănuit domeniul particular al unei singure valori, omul cucerind totodată facultatea de a se îmbogăți, de a sintetiza înăuntrul său datele proprii tuturor valorilor. Sinteza modernului nu este o sinteză profesională, imposibilă prin evoluția tehnicii și prin tezaurul documentar al disciplinelor — științe, arte, viața socială și politică, dar este o sinteză lăuntrică, aprofundarea unei valori făcîndu-l disponibil să intuiască elementele celorlalte valori.

Prin însăși calitatea de comunicare și corespondență a valorilor unitatea structurii sufletești își poate forma sentimentul totalității. Această cucerire modernă a afectului prin intelect era foarte scumpă lui Vianu instruindu-și sufletul și instruindu-și studenții prin contemplarea generoasă a exemplarelor de totalitate umană: Shakespeare, Goethe. Din acest punct de vedere urmîndu-l pe Schiller din *Scrisorile asupra educației estetice a omenirii*, care la rîndul său dezvoltă sistemul estetic kantian, Vianu înțelege aprofundarea artei în perspectiva stării de libertate sufletească pe care aceasta o dezvoltă în om. Existența și exercitarea însăși a culturii este mereu condiționată de creația intimă a valorilor, de resubiectivarea acestora. Aceste două acte fiind pentru filozoful culturii nu numai două acte spirituale ci acte autonome și anticipatoare față de realitate. Iar trăirea și producerea culturii nu este un hazard ci o *voindă* și o disciplină de formare, producătorul de cultură trăind cultura timpului său, încît « mijloacele obiective sînt pînă la un un punct determinate, încadrate, solicitate de mijloacele subiective ».

Adeziunea culturală a lui Vianu nu se îndreaptă către umanismul antic renescentist, nu se îndreaptă așadar către măsură, cumpătare și contemplare, ci mai degrabă către idealul activității creatoare și către acea intervenție umană neostenită, proprie culturii faustice. Tudor Vianu depășește interpretarea spengleriană a ciclurilor istorice ale culturii ca niște monade izolate, prin simțul și viziunea sa profund istorică. În comparație cu antichitatea greacă, apolinică, sculpturală, statică, morală, nutrită în idealul măsurii și al perfecțiunii închise (corpul omenesc, arhitectura cetății și viziunea cosmosului), cultura faustică aduce orizontul infinitului imaterial și spiritual reflectat în pictură — peisajul și portretul — și muzică, expresie pură a universului interior al conștiinței. Sensul mișcării temporale este asimilat de Vianu pînă la transformarea într-o metodă a percepției faptului de cultură. Pornind de la observația de bun simț că structurile ciclurilor culturale nu sînt în realitate compacte și unitare la modul absolut (aceasta fiind mai degrabă o impresie a prezen-

tului prea îndepărtat de trecutul studiat, așa cum panorama de la înălțime a unui oraș oferă o imagine omogenă), Vianu e sensibil la fenomenul de contrapunctare a momentelor în interiorul unei culturi. Credincios viziunii sale metodologice adună ca răbdare în analizele literare elementele valorice corespunzătoare planurilor temporale care se încrucișează neconținut între ele în sînul unei culturi. Evident, unitatea și omogenitatea culturii « este un bun care tinde să se piardă », dar supunîndu-se sensului desfășurării istorice nu stăruie de fel asupra acestui cult de organizare culturală ci descifrează tipologia culturii diferențiate ce tinde spre ansambluri individuale și multiple. Dar atacurilor moderne care profetizează îmbolnăvirea și disoluția culturii, saturația de raționalism și istorism (v. Nietzsche — *Năsterea tragediei*), Vianu le răspunde prin cultul *activismului cultural*, — « Este zadarnic așadar să ne ostenim întrebîndu-ne cine sîntem; este mai potrivit să fim activi pentru ca prin operele și faptele noastre să vedem cine sîntem cu adevărat. Lucrînd, activînd neconținut vom ajunge mai ușor să vedem cine sîntem și vom cîștiga o conștiință de originalitate ». Această idee venea în întîmpinarea culturii române aflată într-un moment al căutării de sine, al meditației asupra originilor, asupra țintelor dezvoltării sale viitoare, și asupra tonalității distincte în ansamblul culturilor europene. Filozoful culturii însoțește idealul activismului cultural de tripla orientare a eticului, teoreticului și esteticului, descoperindu-i temeiul în prezența ordinei și a gândului omeneșc organizator. Prin această preocupare teoretică și prin patosul muncii de producător cultural Tudor Vianu adera spre tipul de intelectual specific culturii noastre, al cărui corespondent în alte culturi e foarte rar, și anume, *tipul conducătorului cultural*. Acest tip apare în momentul cînd cultura română desface legătura determinativă și pînă la un punct protectoare și animatoare, a religiei, pentru ca, eliberată, să se cugete pe sine. Conducătorul cultural nu se consacră numai unei anumite specialități științifice, ci reflectează la destinul culturii noastre, trăind sentimentul acut al răspunderii față de întreaga orientare și evoluție a civilizației țării. Tocmai de aceea nu e întîmplător faptul că o cultură ca a noastră a nutrit idealul intelectualului enciclopedic și al gînditorului patetic care-și identifică tensiunea lăuntrică a valorilor cu gestul activist al valorificării. La fiecare etapă crucială a culturii noastre se înalță impunătoare și inflexibilă statua de foc a unui tribun cultural care caută sau crede a fi descoperit formula dezvoltării globale a culturii autohtone, ex: Ion Eliade Rădulescu, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Bălcescu, Bogdan Petriceicu Hașdeu, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Dobrogeanu Gherea, Nicolae Iorga.

În momentul cînd critica noastră pășește pe drumul specializării științifice, posibilitățile personale ale criticului de a îmbrățișa sintetic și de a îndruma centralizat dezvoltarea diverselor sectoare ale culturii sînt depășite de condiția modernă a diversificării și mobilității. Dar tipul conducătorului cultural se străduie ca o năzuință în cele două lucrări fundamentale asupra specificului formării și evoluției culturii române. Este vorba de *Spiritul critic în cultura românească* de Garabet Ibrăileanu și *Istoria civilizației române moderne* de E. Lovinescu. Acesta din urmă va medita constant asupra condițiilor intelectualului lipsit de posibilitatea exercitării unei *autorități* unitare într-o cultură modernă dispersată în grupări exclusiviste. Forța de atac omogenă a direcției maioreștiene era un vis frumos al unei epoci de pionierat. Lovinescianismul semnifică însă într-o altă etapă a criticii acea luciditate de a descoperi și formula ferm directivele călăuzitoare impuse de mersul istoriei dublată de entuziasmul, dăruirea de sine și disciplina severă de a lua asupra sa destinele literaturii contemporane. « Credeam că reprezint adevăratul spirit junimist în evoluția lui și că trag mai înainte brazda învățătorului meu cu o independență de atitudine care nu are a se închina în fața nimănui », spune Lovinescu cu scepticismul modernului căruia o cultură neomogenă nu-i mai solicita rolul de îndrumător. Criticii celei de

a treia generație maiorească se specializează în direcții diferite și fără a-și mai pune problema autorității personale se ordonează în bloc sub zodia direcției maioreștiene.

Ciștișarea pentru literatura română a unei unități lucide și voluntare, este un scop pe care Vianu îl intuiește de tîrîr colaborînd la *Sburătorul*. Recenzînd cugetările lui Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, se abate spre o problemă de conștiință a generației care reprezintă pentru un tîrîr intelectual «însăși condiția desăvîrșirii către care năzuiești», lansînd un apel entuziast «Am crescut unul pentru altul și trebuie să ne regăsim». Pentru tot restul vieții Vianu a păstrat conștiința iubirii intelectuale care sudează aspirațiile și năzuințele creatoare ale unei generații organizate activ în dezvoltarea culturii. Căci etapa culturală contemporană reprezintă un proces de *adaptare rațională* ce încuraja temperamentul productiv. «Creatorul este omul de care cultura română are mai multă nevoie». De pe pozițiile teoretice ale filozofiei culturii și legat de tradiția școlii critice autohtone, Tudor Vianu formula căile de evoluție a culturii noastre — o cultură orală de o vechime ancestrală și totodată o cultură tîrîră, cu o istorie recentă și înfrigurată în apărarea unității și originalității ei. Cultura română trebuia să ia contact cu marile probleme ale timpului față de care să-și afirme inițiativa și intervenția activă. Etosul profund al acestui efort istoric de activism integral poartă pecetea celuiiași entuziasm raționalist și a tensiunii lăuntrice. Această idee a civilizației ca operă de artă este intimă concepției de filozofie a culturii exprimată de Vianu, dacă ne gîndim la reflecția timpurie și neîntreruptă consacrată mitului prometeic specific tipului de cultură modernă. Criticul dădea mitului în general o interpretare axiologică, mitul prometeic fiind înțeles ca un mit al civilizației. Tocmai de aceea va căuta urmele acestui mit în opere estetice sau filozofice unde nu apare figura lui Prometeu, dar unde sînt exprimate propriile forțe ale omului. Mitul prometeic era în acord și cu idealul activismului cultural, potrivit căruia cultura este opera libertății omenești. Semnificația modernă a mitului prometeic, spre deosebire de antichitate, accentuează asupra mîndriei și libertății creatoare a omului. Teoriilor pesimiste și neliniștite în legătură cu înțelesul și destinația culturii intrată într-un proces rapid de relativizare și epuizare a elanului creator, Vianu le opune încrederea activistă a unei culturi aflată în dinamica făuririi de sine, și totodată echilibrul teoreticianului cu simțul devenirii istorice pentru care epocile se succed prin eliberarea și refacerea legăturilor de ordine, armonie și dezvoltare omogenă. Teoriilor fataliste istoriciste și psihologice, Vianu le opunea deasemenea meditația sa constantă asupra valorilor ca expresie a unei adaptări satisfăcătoare între realitate și conștiință. Aici vedea acel germen de permanență a posibilității acordului între eu și lume care poate fi oricînd realizat și schimbat. Iar tensiunea lăuntrică a valorii, sporirea lăuntrică, îmbogățirea și întărirea interioară este rodul spontan al ecoului valorii în conștiința creatorului de cultură.

Raportul dintre muncă și artă în estetica lui

TUDOR VIANU

Nu-i deloc ușor să încerci a defini specificul esteticii lui Tudor Vianu prin prisma apartenenței ei la o unică direcție filozofică sau general-culturală. Ceea ce cred că o caracterizează îndeosebi este refuzul categoric, am putea spune programatic, al oricărui reducionism. Acest refuz este exprimat cât se poate de limpede în prefața celei de a doua ediții—apărută în 1939— a *Esteticii* sale:

« Hotărîndu-mă a publica o lucrare științifică și nu un manifest, m-am ferit a mă opri la acele formule sumare în care atîți cetitori de estetică socotesc a putea afla taina esențială a fenomenului artistic. Cei care se mulțumesc cu afirmația că arta este eliberare sau că ea este intuiție, că este vitalitate sau asceză, expansiune sau inhibiție, toți preparatorii de leacuri expeditiv și toți militanții formulelor cu răsunset magic își ascund complexitatea fenomenelor și întinderea cîmpului pe care trebuie să-l domine ».

Acest punct de vedere își găsește o justificare în considerentele prin care autorul continuă afirmațiile citate mai sus, explicîndu-ne că optica sa fiind cea a unui cercetător, el nu poate face abstracție de întreaga multilateralitate pe care o implică fenomenul artistic:

« În locul unor sentințe lapidare, am preferat deci analiza răbdătoare a faptelor și recunoașterea complexității lor, în care m-am aplicat a croi drumuri și a construi etape. Îmi dau bine seama că în cîmpul discuțiilor asupra artei se vor încrucișa totdeauna două temperamente, dintre care unul urmărește să impună un punct de vedere, în timp ce al doilea preferă să cunoască ».

Dacă ar fi apărut în vremea din urmă, estetica lui Tudor Vianu ar fi avut, fără îndoială, dreptul să fie definită ca pluralistă, termen prin care se încearcă actualmente a se sublinia tot mai insistent imposibilitatea explicării realului — de orice natură ar fi el—printr-un singur factor fundamental.

Nu am de gând să discut aci în ce măsură un atare pluralism este justificat sau nu, precum și în ce măsură pluralitatea factorilor ce condiționează realul presupune că aceștia au o însemnătate egală ori dimpotrivă evidențiază în rîndul lor o ordine de priorități, ceea ce, evident, ar duce într-un fel la legitimarea ideii factorului fundamental.

Ceea ce aș dori să subliniez este tocmai absența factorului fundamental în viziunea asupra obiectului ca element de apropiere între ce s-ar putea numi pluralism la Tudor Vianu și concepțiile pluraliste cu circulație astăzi în Occident, deși acestea din urmă, spre deosebire de cel dintîi se caracterizează printr-un fel de neo-pozitivism. Căutînd în primul rînd să stabilească specificul obiectului său de investigație, esteticianul român purcede la o riguroasă delimitare a sferei acestuia ca și la o determinare analitică a notelor ce-i alcătuiesc conținutul fără însă a-l izola de sferele cu care se învecinează și uneori chiar se întrepătrunde. În viziunea lui, esteticul este un fel de *configurație* adică o totalitate de raporturi și intercondiționări care însă nu poate fi redusă cu nici un chip la una sau alta dintre părțile componente. Modalitatea sa de a trata cîmpul artei și al valorilor estetice seamănă, din acest punct de vedere, cu o descriere fenomenologică prin care, cum știm, apropierea de *substanța* obiectului se realizează de obicei cu ajutorul epuizării treptate a caracteristicilor fenomenale ale acestuia și punerea lor succesivă între paranteze. Această abordare a naturii artei prin străpungerea unor straturi succesive de fenomenalități, Tudor Vianu o înfăptuiește prin parcurgerea unor serii de dualități. După el arta este în primul rînd valoare dar în același timp o valoare întruchipată într-o existență; este o idealitate dar o idealitate care nu se poate manifesta decît materializată; valoarea ei stă deopotrivă în conținut și formă și are un caracter autonom și eteronom în același timp.

Într-o perspectivă care desigur nu este cu totul străină de spiritul kantian de concepere a specificității estetice, el nu contestă deci că arta ar avea un rol educativ sau instructiv deoarece în practică esteticul este asociat și cu alte valori. Însă precizează că acest rol aparține *doar* acestor «alte valori»; ca valoare estetică arta, chiar dacă posedă o finalitate a ei proprie, internă, nu poate avea scop; scopul artei rezidă în ea însăși. Ceea ce însă nu însemnează că în constituirea și manifestarea artei ca obiect al esteticii nu-și dau întîlnire o serie de factori extra-estetici cum ar fi psihologia, raporturile sociale, sexualitatea, religia și alții.

Este însă deosebit de semnificativ faptul că acorda totuși o anumită prioritate unuia dintre factorii eteronomici sub semnul cărora se constituie și se manifestă fenomenul artistic. Astfel, în aceeași prefață din care am citat mai înainte ni se subliniază cu toată tăria:

«... *ideea de artă înfățișată aci se înlănțuiește cu o filosofie a muncii. Arta ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care efortul lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat și armonios. Arta este astfel ținta oricărei munci, atînsă parțial și, din cînd în cînd, de orice lucrător destoinic, dar cu plînătate neîmpărțită abia de marii artiști. Încercînd să adîncim fenomenul artistic în latura lui teleologică, de muncă, am putut măsura mai bine întinderea factorilor conștienți și raționali în creația artistică, după cum am crezut că putem înțelege mai bine rolul care revine artei în civilizația modernă a muncii.*

În paragraful intitulat *Artă și muncă* din capitolul consacrat *Eteronomiei artei*, Tudor Vianu recurge la numeroase referințe pentru a pune în lumină ideea, de altfel exprimată și în fragmentul reprodus mai sus, potrivit căreia opera de artă se deosebește de oricare alt produs al muncii numai prin nivelul ei calitativ deosebit.

Natura, în ultimă instanță, comună a operei de artă și al oricărui alt obiect produs prin efortul omenesc de transformare a materiei iese în evidență cu osebire din împrejurarea că munca este factorul principal prin care se explică obârșia artei. Sub acest raport, după ce ni se descriu pe larg principalele teze ale unei lucrări capitale, apărută la sfârșitul veacului trecut, renumita *Arbeit und Rythmus* a lui Karl Bücher, potrivit căreia mișcările alternative de încordare și relaxare efectuate de omul primitiv cu prilejul muncii ar sta la originea ritmului, unul din componentele de bază ale expresiei artistice, se face următoarea observație:

« K. Bücher se socotește îndreptățit să încheie că nu numai originea dansului, dar și a muzicii și a poeziei stă în munca ritmică. (...) Este probabil că ipoteza lui Bücher conține mult adevăr. Ea s-a bucurat de altfel de o bună primire din partea specialiștilor. Printre alții Y. Hirn o acceptă în întregime invocând în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mișcare creind reprezentarea ei, înzestrează conștiința cu o putere ideo-motrice care ușurează execuția mișcărilor analoage următoare».

Firește, concepția sa, cum am văzut, prin excelență pluralistă, îl împiedică pe Tudor Vianu să considere munca factor fundamental deși îi acordă o anume prioritate printre elementele care condiționează eteronomia artei. Deaceia el însoțește observația de mai sus cu o rezerva:

« Psihologia și etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice, chiar dacă unele obiecții, cum am făcut în volumul « Arta și Frumosul » ne atrag atenția asupra generalizărilor prea largi pe care această ipoteză le cuprinde. Evident, munca primitivilor nu este singura răspunzătoare de apariția artelor; dar contribuția ei a fost în tot cazul însemnată ».

În continuare esteticianul român arată că nu numai artele muzice au stat, la originea lor, sub influența muncii. Înfrîurirea acestora se poate vedea și în artele spațiale. Astfel, în ceea ce privește de pildă ornamentația, el îl citează pe E. Grosse care arată că originea ornamentației primitive nu trebuie căutată niciodată în fantazia abstractă, creatoare de forme geometrice; ea este întotdeauna imitarea unor forme naturale sau tehnice. Spre exemplu liniile ondulate cu puncte alternative identificate în ornamentația triburilor din America de Sud par a fi, după cum a stabilit Ehrenreich, citat de Tudor Vianu, stilizarea șarpelui boa *anaconda* care trăiește în acele regiuni, după cum un romb cu colțurile negre este forma stilizată a unui pește. De o deosebită însemnată, vom vedea mai departe de ce, apare următoarea referință din textul ce constituie obiectul rindurilor de față:

« Panglicele paralele, liniile drepte încrucișate sau în zigzag sînt pentru Grosse, imitații ale formelor care apar cu ocazia cusutului sau a împletitului coșurilor. În special această din urmă muncă este capabilă să explice multe din particularitățile ornamentației primitive a olăritului, mai cu seamă că sînt unele triburi, ca de pildă *Mincopienii*, care obișnuiesc să îmbrace oalele lor într-o împletitură de paie, ale cărei urme imprimare pe lutul moale sînt imitate apoi dintr-o pură intenție decorativă. De altfel, în toată arta ornamentală a *Australienilor*, modele tehnice sînt ușor de identificat. Produse textile cum sînt coșurile împletite din ierburii au adeseori minere împodobite cu panglici pictate sau gravate. Sculpturile și măciucile poartă pe ele desenuri amintind forme obținute în țesătorie sau la împletitul coșurilor ».

După cum vedem, Tudor Vianu ne oferă în *Estetica* sa o mulțime de referințe prin care se confirmă celebra teză a lui Marx că « omul dă formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului ». În aceste împrejurări nu era oare firesc ca esteticianul român, deși nu împărțea o viziune marxistă de ansamblu, să facă apel, măcar în anumite sfere strict limitate, cum ar fi cele ale raporturilor dintre artă și muncă și artă și viața socială, la rezultatele unor investigații efectuate de pe pozițiile declarate ale materialismului dialectic și istoric? Fără îndoială că da, mai ales că aceasta

nu numai că nu putea veni în contradicție dar chiar era conformă cu concepția sa pluralistă.

După ce observă că diferențierile stilistice în cuprinsul artei primitive sînt explicabile prin felul particular al muncii corespunzătoare și îl citează în acest sens din nou pe Grosse care susține că realismul caracterizînd arta triburilor vînatorești, spre deosebire de imaginativismul triburilor de agricultori, se datorește însușirilor de observație și îndemînare pe care ocupația vînatorească le dezvoltă, autorul îl citează pe Lu Märten autorul unei foarte interesante lucrări, de orientare marxistă, intitulată *Wesen und Veränderung der Formen (Künste)* care arată că nomaziile păstori nu dezvoltă decît arte făcute posibile de viața lor pururi în mișcare: muzică și poezie, apoi ornamentică de toate categoriile, în timp ce pictura, sculptura și arhitectura sînt mai ales arte ale popoarelor evolute către forme de muncă presupunînd viața sedentară. « *Chiar cînd nomaziile ajung să dezvolte un stil arhitectural — precizează Tudor Vianu în reproducerea ideii lui Lu Märten — cum au fost Arabii în stadii mai noi ale evoluției lor, aceștia folosesc forme create în lucrările ornamentice, în arta broderiei și a metalului* ».

Dar Lu Märten nu este singurul autor de formație marxistă la care se referă Tudor Vianu în cuprinsul susmenționatului paragraf; subliniind în continuare faptul că înniruirea muncii asupra artei poate fi urmărită nu numai în formele ei primitive dar și în acelea evolute și culte, îl citează pe M. Ickovicz autorul unei cărți intitulată *La littérature à la lumière du matérialisme historique*. Constatînd că idealul artistic al unui Virgiliu și Horațiu stă în strînsă dependență cu agricultura, principala formă de producție a romanilor și că un atare ideal al simplității idilice și cumpătării rustice revine de altfel în istorie ori de cîte ori economia agrară a căpătat o pondere specifică deosebit de mare în ansamblul societății, autorul scrie:

« *Cu multă dreptate observă în această privință M. Ickovicz, că orientarea agrariană pe care Henric al IV-lea o dă Franței sleite de puteri, îndată după sfîrșitul războaielor religioase, produce o recrudescență a idealului rustic în literatură, ale căruia documente devin « Astrea » a lui Honoré d'Urfé sau renumitele « Les Bergeries » ale lui Racan. Același autor arată că o scriere atît de cunoscută cum este « Robinson Crusoe » (1719) a lui Daniel Defoe coincide cu epoca de expansiune a comerțului britanic în colonii și este de fapt una dintre expresiile interesului pentru exotism care se dezvoltă în aceste împrejurări* ».

Valoarea teoretică însă, a celor doi autori marxiști pe care-i citează Tudor Vianu în *Estetica* sa nu este egală, după cum nu este egală nici măsura în care au înniruit propria-i viziune privitoare la raportul dintre artă și muncă. Deși referința la Ickovicz ocupă o mai mare întindere în economia întregului text, o serie de elemente din chiar gîndirea estetică a lui Vianu ne încredințează că influența exercitată de Lu Märten depășește cu mult cadrul pe care ni-l indică o simplă referință, menită a sprijini o anumită idee.

În timp ce studiul lui Ickovicz nu se deosebea cu nimic, sub raportul spiritului în care era conceput, de atîtea alte cercetări literare pătrunse de optica marxismului, constituind ca și ele o analiză a condițiilor economice și social-politice specifice, de natură să creeze un anumit climat spiritual ce favorizează pătrunderea cu predilecție în literatură a anumitor idei, Lu Märten căuta într-un chip mult mai profund să plaseze într-o perspectivă materialist dialectică și istorică însuși specificul operei de artă. Autorul lui *Wesen und Veränderung der Formen (Künste)* socotea imposibil de susținut din punct de vedere marxist ideea că forma unei creații artistice ar fi consecința conținutului ei de idei. O asemenea optică nu putea fi, după el, decît expresia celui mai pur hegelianism. Formele, fiind creații materiale, nu au cum să-și găsească izvorul într-o activitate spirituală, știut fiind că potrivit marxismului nu conștiința oamenilor determină existența lor ci dimpotrivă existența socială deter-

mină conștiința lor. Ceea ce noi numim astăzi artă, susține Lu Märten, nu era la origine decît o anumită formă ce s-a născut din activitatea practică a oamenilor, activitate avînd prin excelență un scop util, chiar dacă acest scop util era reflectat în conștiința oamenilor în chip mistificat și dobîndea un sens magic. O atare formă este rezultatul unui anume raport, constant în intervalul unei perioade istorice date, între material, unelte de producție, tehnică de lucru și relații de producție. Plăcerea pe care oamenii o simt în contemplarea rezultatului muncii lor se răsfrînge asupra formei pe care a dobîndit-o obiectul util produs de ei și de aci se naște sentimentul estetic. Abia ulterior, cînd aceste forme produse în chip organic în procesul muncii se autonomizează, capătă ele valoare de sine stătătoare și li se atribuie din afară semnificații ideologice, ajungînd chiar, printr-un proces de mistificare, să fie considerate izvorîte din aceste semnificații. Lu Märten dă în acest sens drept exemplu goticul—care este în fond, după el, expresia unei anumite inovații tehnice—și a fost folosit în arhitectura laică mult timp înainte ca el să fi fost adoptat de biserica catolică. Și totuși, studiile idealiste l-au considerat ca expresie a extazului mistic.

În condițiile gospodăriei casnice închise și a tehnicii strict manuale de prelucrare a materialului nu există nici un fel de deosebire între artă și meșteșug, fapt atestat de pildă de originea comună a cuvintelor *artiste* și *artisan* din limba franceză. Artă a devenit o sferă relativ independentă a creației umane și artiștii au dobîndit conștiința corespunzătoare a autonomiei îndeletnicirii lor în clipa cînd dezvoltarea manufacturii, pe de o parte, a dus la dizolvarea breslelor—și deci la abandonarea *normelor* riguroase pe care regimul corporațiilor îl impunea meseriașului în executarea fiecărui produs,—iar pe de altă parte, cînd acei meseriași ce au stăruit în a-și păstra independența au continuat să lucreze după vechile norme, însă producînd obiecte cu caracter din ce în ce mai rafinat, obiecte devenite *articole de lux* destinate păturilor bogate. Aceste articole s-au transformat cu timpul în ceea ce numim noi astăzi artă. Cît privește conștiința autonomiei pe care artiștii au dobîndit-o, ea se datorește faptului că ei nu mai sînt legați de raporturi de producție tradiționale—ca în regimul breslelor—ci depind de o piață, produsele lor vînzîndu-se potrivit oscilațiilor cererii și ofertei. Formele, desprinse de scopul util în care erau încorporate, au devenit valori de sine stătătoare.

Toate aceste considerații, deși poate uneori însoțite de anumite rezerve, le găsim, mai mult sau mai puțin precis, inserate în cuprinsul paragrafului susmenționat al lui Tudor Vianu.

Dar ceea ce ne face mai ales să bănuim influența exercitată de Lu Märten asupra lui Tudor Vianu este împrejurarea că acesta își pune problema viitorului artei în societatea contemporană într-un mod foarte asemănător cu al celui dintîi.

Autorul german considera că în condițiile dispariției contradicțiilor capitaliste și ivirii unei noi formații sociale, superioare, tehnica modernă va reincorpora în sînul ei frumosul și astfel va dispărea granița între artistic și neartistic. O asemenea idee o găsim exprimată—deși nu identică—și de către Tudor Vianu:

«Frumusețea obiectelor care alcătuiesc ambianța noastră de viață era în trecut rodul muncii meseriașului individual. Este însă permisă speranța unui timp în care mașina să fie astfel construită și manevrată încît ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creațiilor individuale de altădată».

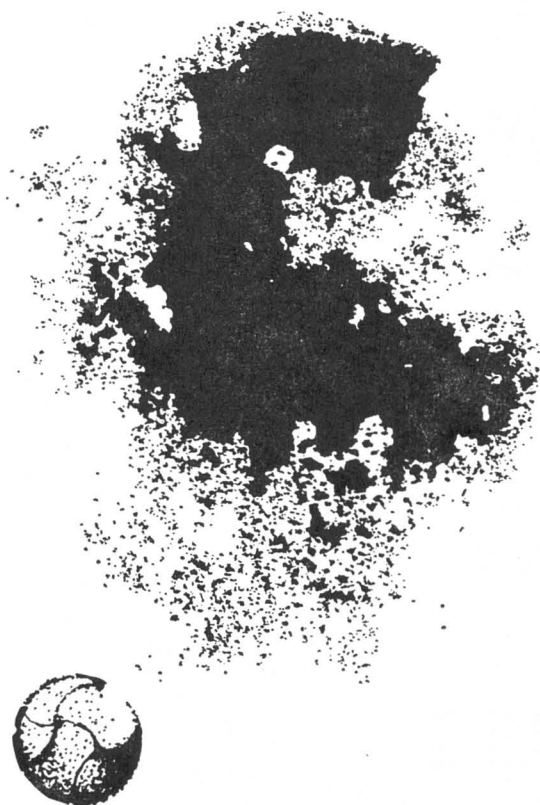
Într-un articol publicat recent în *România literară*, George Macovescu, evocînd o convorbire cu Tudor Vianu privitoare la perspectiva marxistă asupra esteticului, ne împărtășea un răspuns foarte semnificativ al învățatului român. Acesta îi spusese interlocutorului său că este un foarte bun cunoscător al marxismului dar nu poate face totuși abstracție și de alte surse ale formației sale. Analiza textelor la care m-am referit aci o confirmă cu prisosință.

GIORGIO BASSANI

SAU

PERMANENȚA
LUMINII





GRĂDINILE FINZI—CONTINI

r o m a n

Partea a 2-a

I.

Abia mult mai târziu, după aproape zece ani, am reușit să trec cu adevărat dincolo de zidul ce înconjură Barchetto del Duca, să mă strecur printre copacii și prin luminișurile acelei imense păduri particulare și să ajung pînă la *magna domus* și la terenul de tenis.

Era în '38, la circa două luni de la promulgarea legilor rasiale. Îmi amintesc perfect: într-o după amiază spre sfîrșitul lui octombrie, la cîteva minute după ce ne ridicasem de la masă, primisem un telefon de la Alberto Finzi-Contini. Era sau nu adevărat, mă întrebese fără nici un preambul (de notat că nu mai avusesem ocazia să schimbăm două vorbe de cel puțin cinci ani) era sau nu adevărat că eu și « toți ceilalți », fusesem excluși din club, prin intermediul unor scrisori semnate de vice-președintele și secretarul clubului de tenis *Eleonora d'Este*, marchizul Barbicinti, că fusesem, cu alte cuvinte, « dați afară »?

Am dezmințit cu hotărîre: nu era adevărat, eu, cel puțin, nu primisem nici o scrisoare de acest gen.

* Fragmente

Dar el a continuat ca și cum ar fi socotit desmințirea mea fără nici o valoare sau ca și cum, pur și simplu, nu m-ar fi ascultat, propunându-mi să merg neapărat să joc tenis la el acasă. Dacă mă mulțumeam cu un teren oarecare de pământ bătorit, — a repetat — cu un out mic, și, mai ales, dat fiind că eu jucam, firește, mult mai bine, dacă « binevoiam să accept un schimb de mingi » cu el și cu Micòl, ei s-ar fi simțit încântați și « onorați ». Și, adăugase, dacă problema mă interesa, puteam juca în toate după amiezile. Azi, mâine, poimîine, inclusiv sîmbăta, bineînțeles, puteam veni cînd voiam, aducînd cu mine pe cine voiam. Lăsînd la o parte faptul că el mă rămînea la Ferrara încă vreo lună, două, întrucît cursurile de la Politehnica din Milano nu începeau înainte de 20 noiembrie (ca de obicei, Micòl lua lucrurile mai calm decît el, și cum nu era înscrisă la zi¹ și, deci, nu trebuia să stea pe loc ca să cerșească semnături, cine știe dacă mai reușea să ajungă pe la Ca'Foscari anul acesta?) nu vedeam ce zile splendide erau? Ar fi fost o adevărată crimă să nu profităm de un asemenea timp.

A spus ultimele cuvinte cu mai puțină convingere; ca și cînd l-ar fi străfulgerat deodată un gînd mai puțin vesel, sau o bruscă și nemotivată senzație de plictiseală ar fi născut în el dorința să nu mă duc, să nu dau curs invitației sale.

Am mulțumit fără să promit nimic precis. De unde pînă unde telefonul acela? — mă întrebam cu uimire, punînd receptorul în furcă. În fond, de cînd el și sora lui fuseseră trimiși să studieze în alt oraș (Alberto în '33, Micòl în '34, deci cam în perioada cînd profesorul Ermanno obținuse de la Comunitate permisiunea de a restaura « pentru nevoile familiei și cele ale eventualilor interesați » fosta sinagogă spaniolă, anexată clădirii Templului din strada Mazzini, astfel că banca din spatele nostru la « școala » italiană rămăsese de atunci mereu goală) ne mai văzusem doar de cîteva ori, întotdeauna în fugă și de departe. Ne înstrăinasem atît de mult în tot acest timp, încît atunci cînd într-o dimineață a lui '35, în gara din Bologna (urmam deja anul II la Litere și făceam în fiecare zi naveta cu trenul) un tînar înalt, brun, palid, cu un *plaid* sub braț și un hamal încărcat de valize în spatele lui, îndreptîndu-se cu pași mari spre rapidul de Milano gata de plecare, m-a izbit violent pe peronul de lîngă linia întîi, pe moment nici măcar nu l-am recunoscut pe Alberto Finzi-Contini. Ajuns la capătul trenului se întorsese cerîndu-i hamalului să se grăbească, o privire distrată alunecase pe lîngă mine care tocmai vroiam să protestez, și el dispăruse în interiorul vagonului. Atunci — mă gîndeam — nici măcar nu simțise nevoia să mă salute. De unde atîta politețe insinuantă acum?

— Cine era? m-a întrebat tata, cum am intrat din nou în sufragerie.

Rămăsese numai el în cameră. Ședea în fotoliu lîngă aparatul de radio, în așteptarea obișnuită, chinuitoare a jurnalului de știri de la nouă.

— Alberto Finzi-Contini.

— Cine? Băiatul? Cîtă cinste! Și ce vrea?

Mă cerceta cu ochii lui albaștri, dezorientați, care pierduseră de mult orice speranță de a-mi impune ceva, de a reuși să ghicească la ce mă gîndeam. Știa foarte bine — îmi spuneau ochii lui — că întrebările sale mă sîciau, că permanența lui pretenție de a se amesteca în viața mea particulară era indiscretă, nejustificată. Dar, pentru Dumnezeu, era doar tatăl meu! Și nu vedeam cît de mult îmbătrînise în ultimul an? Mama și Fanny erau femei, nu li se putea destăinui. Lui Ernesto cu atît mai puțin, era încă un copil. Și atunci cu cine să vorbească? Era posibil să nu înțeleg că avea nevoie de mine?

¹ Micòl făcea parte din așa numiții « fuori corso », studenți care nu erau obligați să termine facultatea în timpul regulamentar, continuînd s-o frecventeze pînă la examenul de diplomă. Ceilalți, la sfîrșit de trimestru trebuiau să prezinte cartelele de frecvență semnate de profesori.

I-am relatat printre dinți despre ce era vorba.

— Și te duci?

Dar nu mi-a lăsat timp să răspund. În clipa următoare, însuflețindu-se ca de fiecare dată când i se oferea posibilitatea să mă antreneze într-o conversație oarecare, cu atât mai bine dacă tema era politică, se și pornise « să-mi facă bilanțul situației ».

Din nefericire era adevărat — a început să recapituleze — la 22 septembrie trecut, după primul anunț oficial din 9, toate ziarele publicaseră circulara suplimentară a Secretarului Partidului care vorbea de anumite « măsuri practice » a căror aplicare imediată împotriva noastră, cădea în grija Federațiilor provinciale. În viitor, « rămânând în vigoare interdicția cu privire la căsătoriile mixte, excluderea oricărui tânăr aparținând rasei ebraice din toate școlile de stat de orice grad și categorie », ca și scutirea lor de obligația « înalt onorifică » a serviciului militar, noi (evreii), nu mai puteam insera necrologe în paginile ziarelor, nu mai puteam figura în cartea de telefon, nu mai puteam avea servitoare ariene, nu mai puteam frecventa nici un fel de « club ». Și totuși...

— Sper că n-ai de gând să-mi spui iar aceeași poveste, l-am întrerupt, dînd violent din cap.

— Ce poveste?

— Că Mussolini e mai *bun* decît Hitler.

— Am priceput, am priceput. Trebuie, totuși, să admiți că Hitler e un nebun însetat de sînge, în timp ce Mussolini, o fi el machiavelic și oportunist, dar...

L-am întrerupt din nou, fără să-mi pot reține un gest de nerăbdare. Era sau nu de acord — l-am întrebat puțin cam brutal — cu teza dintr-un articol pe care i-l « pasasem » acum cîteva zile?

Mă refeream la un articol publicat într-un număr vechi din « Nouvelle Revue Française », o revistă din care păstram cu gelozie cîteva colecții complete în camera mea. Lucrurile se petrecuseră astfel: nu mi-amintesc pentru care motiv mă purtasem grosolan cu tata. El se simțise jignit, se îmbufnase, și atunci, dornic să restabilească cît mai repede relațiile normale, nu găsisem altceva mai bun decît să-l fac părtaş la ultima mea lectură. Măgulit de această dovadă de stimă, tata nu se lăsase rugat. Citise imediat, mai mult devorase, articolul, subliniind foarte multe rînduri cu creionul și umplînd de note marginile paginilor. Și pentru el — îmi declarase explicit după aceea — scrierea « pungașului ăluia deștept care fusese mare prieten cu Lenin » constituise o adevărată revelație.

— Dar sigur că sînt de acord l-a exclamat, mulțumit că mă vede dispus să încep o discuție, și, în același timp, deconcertat. Autorul e fără îndoială un excelent polemist. Ce limbă, cită vioiciune! În stare să scrie articolul direct în franceză. Da, și a zîmbit orgolios, evreii ruși și polonezi nu sînt ei foarte simpatici, dar au avut întotdeauna o adevărat talent pentru limbile străine. Le au în sînge.

— Lasă limba în pace și urmărește ideia, i-am rețezat-o scurt, cu un început de asprime profesorală de care m-am căit imediat.

Articolul vorbea limpede, am urmat mai blînd. Capitalismul în faza de expansiune imperialistă, nu poate să nu se arate intolerant față de toate minoritățile naționale, și, în special, față de evrei, care sînt minoritatea prin excelență. Și atunci, în lumina acestei teorii (să nu uităm că articolul era din '31, anul în care începuse adevărata ascensiune a lui Hitler) ce importanță putea avea faptul că Mussolini, ca om, era mai bun ca Hitler? Și, la urma urmelor, era în adevăr mai bun Mussolini, ca om?

— Am înțeles, gata, am înțeles... repeta încet tata, în timp ce eu vorbeam.

Avea pleoapele lăsate în jos și fața contractată într-un rictus de grea și dure-roasă răbdare. În sfârșit, când a fost sigur că nu mai aveam nimic de adăugat, mi-a pus o mână pe genunchi.

Înțelese foarte bine — a repetat încă o dată, ridicînd încet pleoapele. Să-i dau, totuși, voiesă spună: după el, eu vedeam totul prea în negru, prea catastrofal.

De ce nu voiam să recunosc că după comunicatul din 9 septembrie și chiar după circulara suplimentară din 22, lucrurile, cel puțin la Ferrara, își urmaseră cursul aproape ca înainte? Foarte adevărat — a admis zîmbind cu tristețe — în luna aceea din șapte sute cincizeci de membri ai Comunității noastre nu murise nici unul atît de important încît să merite un anunț în «Corriere ferrarese» (muriseră numai două bătrînele la Azilul de pe strada Victoria: o Saralvo și o Rietti; și ultima nici măcar nu era din Ferrara, venea dintr-un sat de pe lîngă Mantova, Sabionetta, Vidana, Pomponesco sau ceva asemănător). Să fim drepți: cartea de telefon nu fusese retrasă de pe piață pentru a fi înlocuită cu o nouă ediție epurată; pînă acum nici o servitoare, bucătăreasă, doică sau guvernantă din cele aflate mai de mult în slujba familiilor noastre, nu-și descoperise brusc o «conștiință rasială» și nu se gîndise să-și facă bagajele; Clubul Comercianților unde, de peste zece ani, funcția de vicepreședinte era deținută de Lattes — și pe care el însuși, după cum fără îndoială știam, continua să-l frecventeze zilnic, netulburat — nu pretinsese pînă astăzi nici un fel de demisii. Și, pe urmă, Bruno Lattes, fiul lui Leone Lattes, fusese oare exclus din clubul de tenis? Numai eu, fără să mă gîndesc deloc la fratele meu Ernesto care, mă privea, bietul de el cu gura căscată și mă imita ca și cînd cine știe ce «tip grozav» aș fi fost, numai eu încetaseam să mai trec pe la club; și făceam rău, să-i dau voie să-mi spună, făceam foarte rău închizîndu-mă, izolîndu-mă, nemaivăzînd pe nimeni și ștergînd-o la Bologna de trei sau patru ori pe săptămînă cu scuza universității și a navetei. (Nici măcar de Nino Bottecchiari, Sergio Pavani și Ottello Forti, care fuseseră pînă acum un an prietenii mei nedespărțiți la Ferrara, nici măcar de ei nu mai voiam să știu, deși ei, săracii, se putea spune că nu lăsau să treacă luna fără să nu-mi telefoneze cînd unul cînd altul). Mai bine m-aș fi uitat la Bruno Lattes. După cît reieșea din cronică sportivă a lui «Corriere ferrarese», nu numai că putuse participa reglementar la turneul popular, încă în curs de desfășurare, dar la dublu mixt, jucînd în cuplu cu Adriana Trentini, fata aceea frumoasă, fiica inginerului șef al provinciei, mergea excelent: trecuseră ușor prin trei tururi și se pregăteau să dispute semifinala. Nu, nu, orice se putea spune despre bunul Barbicinti: că, de exemplu, ținea prea mult la (modesta) lui viță nobilă și prea puțin la gramatica articolelor de propagandă în favoarea tenisului pe care Federalul îi cerea să le scrie din cînd în cînd pentru «Corriere ferrarese». Dar că era un om leal, deloc ostil față de evrei și foarte moderat ca fascist — și spunînd «fascist», vocea tatei a avut un tremur, un mic tremur timid — nu încăpea nici o îndoială și nici o discuție.

Cît privește invitația lui Alberto, și, în general, comportarea Finzi-Continilor, ce era cu toată această bruscă agitație, cu toată această nevoie aproape spasmodică de contacte?

Fusese în adevăr curios ceea ce se întîmplase la Templu săptămîna trecută, de Rosch Haschana¹ (ca de obicei eu nu vrusesem să merg, și încă o dată, dacă îi dădeam voie, făcusem foarte rău). Da, fusese în adevăr curios, tocmai cînd slujba era în toi și băncile erau mai ticsite de lume ca oricînd, iată-l deodată pe Ermanno Finzi-Contini cu soția și soacra, urmați de cei doi copii și de nelipsiții Herrera din Veneția — ce mai, întregul trib, fără să se mai despartă bărbații de femei — făcîndu-și reîntrarea la sinagoga italiană după cinci ani de disprețuitoare

¹ Sărbătoarea anului nou (n.tr.)

izolare în cea spaniolă; pe deasupra, cu niște fețe satisfăcute și binevoitoare, ca și cum prin prezența lor ar fi avut de gând să-i premieze și să-i ierte nu numai pe cei prezenți, ci întreaga Comunitate. Dar era limpede că atât nu fusese de ajuns. Culmea, ajungeau acum să invite lume la ei acasă: la Barchetto del Duca, unde din epoca Josettei Artom nici un concetățean și niciun străin nu pusese piciorul decât în cazuri de strictă necesitate. Și voiam să știu de ce? Ei bine, pentru că erau evident mulțumiți de ceea ce se întâmpla! Pentru că lor, habotnici cum fuseseră întotdeauna (adversari ai fascismului, de acord, dar mai ales habotnici) *legile rasiale le făceau în fond, plăcere* Și, cel puțin, dacă ar fi fost adevărați sioniști! Cel puțin dacă ar fi profitat de situație, dat fiind că aici, în Italia și la Ferrara, se simțiseră întotdeauna atât de prost, atât de nelalocul lor, și ar fi plecat o dată în Erez². Dar nu. Nu făcuseră niciodată mai mult decât să scoată din buzunar ceva bani pentru Erez, ceea ce nu era deloc extraordinar. Fiindcă grosul banilor preferaseră întotdeauna să-l cheltuiască pentru nimiciuri aristocratice: ca în '33, de pildă, când ca să găsească un *ehal* și un *parochet* demne să figureze în sinagoga lor personală (mobile sefarde autentice, ce Dumnezeu, nu portugheze, sau catalane sau provenșale, ci spaniole și exact pe măsură!) ajunseseră, cu mașina, cu un Carnera după ei, tocmai până la Cherasco, în provincia Cuneo, un sat care pînă prin '10, sau aproape, fusese sediul unei mici comunități, stinsă acum, și unde numai cimitirul mai exista pentru că niște familii din Torino, originare de aici, Debenedetti, Momigliano, Terracini, continuau să-și îngroape în el morții. La vremea ei, și Josette Artom, bunica lui Alberto și Micòl, aduceau palmieri și eucalipti de la Grădina botanică din Roma de la poalele colinei Gianicolo; și pentru a putea trece comod carele, dar incontestabil că și din rațiuni de prestigiu, își obligase soțul, pe sârmanul Menotti, să lărgească atât de mult breșa din zidul ce înconjura Barchetto del Duca, încît ieșise o poartă de două ori mai mare decât oricare alta de pe bulevardul Ercole d'Este. În realitate, în furia de a face colecții de lucruri, de tot, apare încetul cu încetul dorința de a face la fel și cu oamenii. Ei, dar dacă Finzi-Contini deplîngeau ghetto-ul (era evident că visau să-i vadă pe toți închiși iar în ghetto, și erau dispuși, în acest nobil scop, să împartă în loturi chiar Barchetto del Duca, pentru a face aici un fel de chibut, sub înaltul lor patronaj) n-aveau decât, erau liberi s-o facă. În orice caz, el va prefera întotdeauna Palestina. Sau mai degrabă decât Palestina, Alaska, Țara de Foc, și chiar Madagascarul...

Era într-o marți. Nu știu de ce simbătă, la cîteva zile după aceea, am hotărît să fac exact invers de cum dorea tata. Nu cred că era vorba de obișnuitul mecanism de opoziție care-i împinge pe copii la nesupunere. Mai curînd ceea ce m-a îndemnat să scot dintr-un sertar, unde se odihneau de peste un an, racheta și cutumul de tenis, a fost ziua luminoasă, aerul dulce și mîngîietor al unei prime după amieze însorite de toamnă.

Este adevărat, însă, că între timp se petrecuseră mai multe lucruri.

Primul fusese că la două zile de la telefonul lui Alberto, deci joi, primisem înșfîșit scrisoarea prin care «era acceptată» retragerea mea din clubul de tenis *Eleonora d'Este*. Scrisă la mașină, dar avînd în josul paginii impresionanta semnătură a marchizului Ippolito Barbicinti, recomandată-expres nu se pierdea în considerații personale și particulare. În cîteva rînduri foarte seci, imitînd prost stilul birocratic, mergea drept la țintă: se limita să amintească «directivele precise date de secretarul federal», declarînd absolut «inadmisibilă» (*sic!*) o ulterioară frecventare a clubului din partea «D.inei mele». (Fusese vreodată în stare marchizul Barbicinti să

¹ Sărbătoarea anului nou (n.tr.)

² Țară (în ebraică) n.tr.

nu-și condimenteze orice scriere cu câte o neglijență ortografică? Se pare că nu. Dar de data aceea mi-a fost ceva mai greu ca de obicei să o notez și să mă amuz).

În al doilea rînd, a doua zi, vineri mi se pare, fusesem chemat încă o dată la telefon din *magna domus*; dar de data aceasta nu de Alberto, ci de Micòl.

Urmase o lungă, foarte lungă conversație pe un ton de pălăvrăgeală firească, ironică și împrăștiată (păstrarea lui era mai ales meritul lui Micòl) ca între doi bătrîni studenți, între care existase, poate, ceva în copilărie, dar acum, după zece ani, nu mai doreau decît o reîntoarcere onestă în patria mamă.

— Cam de cît timp nu ne vedem?

— De cinci ani, cel puțin.

— Și cum mai arăți?

— Urită. O domnișoară bătrînă cu nasul roșu. Și tu? Apropo, am citit...

— Ce-ai citit?

— Da, am citi, în ziare, c-ai participat la Lictorialele de cultură și artă de la Veneția, acum doi ani. Ne face cinste! Complimentele noastre! Dar, de altfel, tu ai fost întotdeauna tare la italiană, încă din gimnaziu. Meldolesi era pur și simplu *încîntat* de unele compuneri. Cred că ne-a adus chiar să citim cîteva.

— Să lăsăm ironiile la o parte. Tu ce faci?

— Nimic. Ar fi trebuit să-mi dau licența în engleză, la Ca'Foscari încă din iunie trecut. Dar pînă la urmă... În sfîrșit, cu mai puțină lene, să sperăm că o vom face anul acesta. Crezi că pe cei de la fără frecvență o să-i lase să termine *totuși*?

— Îmi dau seama că-ți pricinuiesc o mare durere, dar n-am nici cea mai mică îndoială. Ți-ai ales deja tema?

— A, asta da, despre Emily Dickinson, știi, poeta aceea americană din secolul nouăsprezece, un fel de femeie teribilă... Dar ce să fac? Ar trebui să stau tot timpul pe capul profesorului, să rămîn la Veneția cîte două săptămîni în șir, în timp ce mie Perla Lagunei după cîteva timp... În toți anii am stat numai minimul necesar. Și pe urmă, sincer vorbind, studiul n-a fost niciodată partea mea forte.

— Mincinoasă ce ești. Mincinoasă și snoabă.

— Nu-i adevărat, jur. Și în toamna asta mă simt mai puțin ca oricînd în stare să mă întorc acolo și să stau cuminte. Decît să mă îngrop într-o bibliotecă, știi ce mi-ar place să fac?

— S-auzim.

— Închipuiește-ți: să joc tenis, să dansez și să flirtez!

— Distracții cît se poate de oneste, mă refer la dans și la tenis bineînțeles, pe care puteai foarte bine să ți le oferi și la Veneția.

— Exact... cu guvernanta unchiului Giulio și a unchiului Federico tot timpul pe urmele mele!

— Ei, nu, n-ai să-mi spui că nu puteai juca tenis. Eu, de exemplu, cum pot, iau trenul și zbor la Bologna să...

— Poate zbori la iubită. Ei, hai, mărturisește.

— Nu, nu. La anul trebuie să-mi dau și eu examenul de diplomă, încă nu știu dacă la istoria artei sau italiană, dar cred că mai curînd la italiană. Și cînd am chef îmi ofer o oră de tenis. Ochesc un teren cu plată, pe Castello sau la Littoriale (îți dai seama că sînt terenuri de zgură roșii, cu dușuri calde, bar și, în general, tot confortul...) și nimeni nu poate spune nimic. De ce nu faci și tu la fel la Veneția?

— Problema e că pentru a juca tenis și a dansa e nevoie de un *partener*, iar eu nu cunosc pe nimeni potrivit la Veneția. Și mai e ceva, Veneția e splendidă, nu contest, dar eu nu mă regăsesc acolo. Mă simt dezrădăcinată, într-o stare de provizorat... aproape ca în străinătate.

— Dormi la unchi?

- Te cred, dorm și mănînc.
- Înțeleg. Oricum îți mulțumesc că n-ai venit acum doi ani la Ca'Foscari cînd au fost Lictorialele. Sincer. O socotesc cea mai neagră pagină din viața mea.
- De ce? La urma urmei... În orice caz, trebuie să-ți spun că, totuși, știind că te prezinți, am avut o clipă amabila intenție de a alerga și eu să fac puțină *claque*... pentru culorile steagului... Dar, mai bine, spune-mi, îți mai amintești de Mura degli Angeli, atunci cînd ai rămas corijent la matematică? Cred că plînseseși ca un vițel, săracul de tine, aveai niște ochi! Vream să te consolez. Îmi trecuse prin minte chiar să te ajut să sari zidul și să intri în grădină. Dar din ce cauză n-ai mai intrat? Știu că nu ai intrat, dar nu-mi amintesc de ce.
- Pentru că ne-a surprins cineva exact în momentul crucial.
- A, da, Perotti, *cîinele* de Perotti, grădinarul.
- Grădinarul? Parcă era vizitiu.
- Grădinar, vizitiu, *chauffeur*, portar, de toate.
- Mai trăiește?
- Oho!
- Dar cîinele, cîinele adevărat, cel care lătra?
- Cine? Jor?
- Exact, danezul.
- E vii și la fel de lătrător.

Repetase invitația fratelui (« nu știu dacă ți-a telefonat Alberto, dar de ce nu vii să bați puțin mingea la noi acasă? ») însă fără să însiste și fără să facă nici o aluzie la scrisoarea marchizului Barbicinti. Nu a făcut aluzie decît la pura plăcere de a ne revedea după atîta timp, și de a ne bucura împreună, în ciuda tuturor interdicțiilor, de tot ce mai rămăsese din toamna aceea minunată.

III.

Sezonul a fost într-adevăr un noroc. Zece sau douăsprezece zile timpul a rămas splendid, nemișcat într-un fel de magică suspendare, de dulce imobilitate luminoasă și cristalină, pe care o au uneori toamnele noastre. În grădină era cald ca vara. Cine avea chef, putea juca tenis pînă la cinci și jumătate sau chiar mai tîrziu, fără teamă că umezeala, atît de puternică în seriile dinspre noiembrie, va slăbi corzile rachetelor. Firește că la ora aceea pe teren nu se mai vedea aproape deloc. Totuși lumina care acolo, în fund, mai aurea încă pantele ierboase ale lui Mura degli Angeli, pline, mai ales duminica, de o mulțime depărtată — băieți care băteau mingea, doi tricotînd așezate lîngă cărucioare, militari învoiți, perechi de îndrăgostiți în căutarea unui loc unde să se poată îmbrățișa — lumina aceea ultimă te invita să continui, să insiști în niște schimburi de mingi care se făceau de acum pe orbește, dar asta nu avea nici o importanță. Ziua încă nu se sfîrșise, așa că merita să mai rămîi puțin.

Ne întorceam în fiecare după amiază, la început anunțînd printr-un telefon, apoi fără; și mereu aceiași cu excepția, uneori, a lui Giampiero Malnate care-l cunoscuse pe Alberto la Milano în '33 și, contrar a ceea ce crezusem în prima zi întîlnindu-l în fața porții parcului Finzi-Contini, nu numai că nu-i mai văzuse niciodată pînă atunci pe cei patru băieți cu care era, dar nu avusese nimic de împărțit nici cu clubul de tenis *Eleonora d'Este* nici cu vicepreședintele și secretarul său, marchizul Ippolito Barbicinti. Zilele erau mult prea frumoase și mult prea amenințate de iarna iminentă. A pierde măcar una, ni se pare o adevărată crimă. Fără să ne fi dat vreodată întîlnire, soseam toți în jurul lui două, imediat după masă. La început ni se întîmpla adesea să ne adunăm în fața porții ca în prima zi,

așteptînd ca Perotti să ne deschidă. Mai tîrziu, însă, peste vreo săptămînă, între casă și poartă s-a stabilit o legătură telefonică, deschiderea ei se făcea de la distanță, intrarea în grădină nu mai constituia o problemă, așa că ajungeam acum rînd pe rînd, cum se nimerea. Eu, unul, n-am lipsit în nici o după amiază; nici măcar pentru una din obișnuitele mele evadări la Bologna. Dar, dacă mi-amintesc bine, nici ceilalți: nici Bruno Lattes, nici Adriana Trentini, nici Carletto Sani, nici Tonino Collevatti, cărora li se adăugaseră în ultimele zile pe lîngă fratele meu Ernesto încă trei sau patru băieți și fete. Singurul care, așa cum spuneam, venea mai puțin regulat era «dom.» Giampiero Malnate (Micòl a fost cea care a început să-i spună astfel și foarte repede formula a devenit generală). Trebuia să țină seama de orarul fabricii care, e drept, nu era prea sever — ne-a mărturisit odată — dat fiindcă la întreprinderea la care lucra el, o întreprindere impusă de regim lui Montecatini pe vremea «nedreptelor sancțiuni» și menținută apoi din considerente de propagandă, nu se produsese pînă atunci nici măcar un kilogram de cauciuc sintetic, dar orarul era totuși orar. În orice caz, absențele lui nu durau niciodată mai mult de două zile în șir. Pe de altă parte era și singurul care, în afară de mine, nu arăta că ar ține excesiv de mult să joace tenis (adevărul e că juca destul de prost), mulțumindu-se mai degrabă, cînd apărea pe la cinci de la laborator cu bicicleta, să arbitreze o partidă sau să se așeze de o parte trăgînd din pipă și conversînd cu amicul Alberto.

Gazdele noastre erau însă și mai harnice decît noi. Puteam pica extrem de devreme, cînd orologiul din piața de departe nici nu bătuse încă de două, dar oricît de devreme am fi sosit, eram siguri că-i găsim pe teren; numai că acum nu mai jucau între ei ca în simbăta aceea în care năvălisem în poiana din spatele casei, unde se afla terenul, ci controlau ca totul să fie în ordine, plasa pregătită, terenul bine nivelat și stropit, mingile în bune condiții, sau făceau plajă nemișcați, întinși pe două șezlonguri, cu pălării mari de pai pe cap. Ca gazde nici nu s-ar fi putut comporta mai bine. Deși era clar că, privit ca un pur exercițiu fizic, ca sport, tenisul îi interesa numai pînă la un anumit punct, rămîneau acolo pînă la sfîrșitul ultimei partide — aproape întotdeauna amîndoi, și absolut întotdeauna unul sau celălalt — fără să-și ia niciodată rămas bun înainte sub pretextul unei obligații, al unor treburi urgente sau al unei indispoziții oarecare. Ba, uneori, erau chiar ei cei care, într-un întineric aproape complet, insistau să jucăm «ultima minge» și îl împingeau înapoi pe cel care tocmai voia să iasă de pe teren.

Terenul, așa cum observaseră încă din prima zi Carletto Sani și Tonino Collevatti, nu se putea spune că valora cîmpeștie ce.

Ca niște admirabili cunoscători de cîncsprezece ani, deci prea tineri ca să fi călcat și pe alte terenuri de joc în afara celor ce constituiau, pe bună dreptate, mîndria marchizului Barbicinti, ei se porniseră imediat, fără nici o grijă de a coborî vocea pentru a nu fi auziți de stăpîinii casei, să însire lista defectelor «cîmpului de cartofi» (așa se exprimase unul din ei, strîmbînd disprețuitor din buze). Respectiv: aproape deloc out, mai ales în spatele liniilor de fund; teren alb și prost nivelat, care la cea mai mică ploaie se transforma într-o mlaștină; fără gard viu lîngă plasele metalice dimprejur.

Numai că nici nu terminaseră bine partida (Micòl nu reușise să-și împiedice fratele să o ajungă din urmă egalînd la cinci-cinci, și se opriseră aici) că Micòl și Alberto se luaseră aproape la întrecere, grăbindu-se să denunțe ei înșiși aceleași defecte, fără nici o umbră de reticență ba, aș spune chiar, cu un fel de sarcastic entuziasm autoflagelant. Ei, da, — spusese veselă Micòl, ștergîndu-și fața înfierbîntată cu un prosop de buret — pentru persoane ca noi, obișnuite cu terenurile roșii de la *Eleonora d'Este*, trebuia să fie tare greu să ne simțim bine pe «cîmpul

lor de cartofi» plin de praf ! Și out-ul? Cum vom face, să jucăm cu un spațiu atât de mic în spate? Oh, săracii de noi, în ce prăpastie de decadență ne prăbușisem ! În ce o privea pe ea, însă, avea conștiința curată. De infinite ori îi spusese lui papa că trebuie să se hotărască o dată să mute cel puțin cu trei metri plasele metalice din fund și cu doi pe cele laterale. Dar degeaba ! Cu mentalitatea lui tipică de agricultor, pentru care însemna să prăpădești pământul dacă nu-l însămînțai cu ceva, papa șovăia mereu; cotînd și pe faptul că ea și Alberto jucaseră încă de cînd erau mici pe o asemenea tarla și, deci, puteau continua să joace foarte bine și acum cînd erau mari. Dar acum era cu totul altfel; acum aveau oaspeți, « iluștri oaspeți », de aceea își va relua sarcina cu energie sporită torturîndu-l și plictisindu-l atât de tare pe « căruntul ei părinte », încît aproape nouăzeci și nouă la sută, în primăvara viitoare, ea și Alberto vor fi în măsură să ne ofere, în sfîrșit, « ceva demn ». În tot acest timp zîmbea cu o ironie fătîșă. Așa că nouă nu ne mai rămăsese altceva decît să desmînțim în cor, să-i asigurăm că totul era admirabil, că terenul nu conta și, la urma urmelor, nu era deloc prost, și să exaltăm în schimb cadrul, parcul, în fața căruia — cum spunea Bruno Lattes chiar în clipa cînd, suspendînd « sfidarea pe viață și pe moarte », Micòl și Alberto ne ieșiseră în întîmpinare — supraviețuitoarele parcuri urbane particulare, inclusiv cel al ducelui Massari, păleau decăzînd la rangul unor domestice grădinițe burgheze.

Dar, în realitate, terenul de tenis nu era deloc « demn » și pe lîngă asta, fiind numai unul, ne obliga la tururi de odihnă mult prea lungi. Așa că fix la orele patru în fiecare după amiază, poate mai ales în scopul ca cei doi liceeni din eterogenul nostru grup să nu aibă motiv să plîngă după orele mult mai intense, sub raport sportiv, pe care le-ar fi putut petrece sub aripa ocrotitoare a marchizului Barbicini, iată-l apărînd invariabil pe bătrînul Perotti, cu gîtul taurin încordat și roșu de efortul de a purta în mîinile înmănușate o tavă mare din argint.

Era o tavă arhiplină: cu pîinițe cu unt și sardele, cu somn alufat, cu caviar, cu ficat de gîscă, cu șuncă de porc, cu mici *vol-au-vent* umplute cu tocătură de pui în sos alb; cu minuscule patiserii « buricchi » ieșite, fără îndoială, din renumita prăvălioară cascher de pe strada Mazzini, pe care doamna Betsabea, celebra doamnă Betsabea (Da Fano) o conducea de cîteva decenii spre deliciul și gloria concetățenilor săi. Și nu era totul. Bunul Perotti mai avea de aranjat conținutul tăvii pe măsura de nuiile pregătite în fața porțiței laterale a terenului, sub o umbrelă largă în dungi albastre și roșii, cînd sosea una din fiicele lui, Dirce sau Gina, amîndouă aproape de aceeași vîrstă cu Micòl și amîndouă servind în « casă », Dirce cameristă și Gina bucătăreasă (cei doi băieți, Titta și Bepi, primul mergînd pe treizeci, al doilea de optsprezece ani, aveau grijă de parc în dubla funcție de grădinari și cultivatori de zarzavaturi; reușisem să-i zărim numai de la distanță, aplecați asupra lucrului și fulgerîndu-ne, cînd treceam pe biciclete, cu o privire albastă și ironică). Fata trăgea după ea pe poteca dintre *magna domus* și teren un cărucior cu roțile în anvelope de cauciuc, plin de carafe, ibrice, pahare și cești. Iar în ibricele din porțelan și dintr-un aliaj prețios de cositor și mercur se găsea ceai, lapte, cafea; în carafele aburite din cristal de Boemia limonadă, suc de fructe, *skiwasser* : o băutură răcoritoare compusă din apă și sirop de zmeură în părți egale, la care se adăugau o felie de lămîie și cîteva boabe de strugure, pe care Micòl o prefera tuturor celorlalte și de care era deosebit de mîndră.

Oh, acel *skiwasser* ! În pauzele jocului, după ce mușca dintr-o pîiniță pe care o alegea nu fără oarecare ostentație de anticonformism religios, dintre cele cu șuncă de porc, Micòl da pe gît cîte un pahar întreg din scumpa ei « băuturoaie » îndemnîndu-ne într-una să luăm și noi « în cinstea », spunea ea rîzînd, « a defuncțului imperiu austro-ungar ». Ne povestise că rețeta îi fusese dată chiar în Austria,

la Hoffgastein, în iarna lui '34, singura iarnă în care ea și cu Alberto «se coalizaseră» reușind să plece singuri la ski pentru cincisprezece zile. Și cu toate că *skiwasser-ul*, așa cum îl arăta numele, era o băutură de iarnă, motiv pentru care ar fi trebuit servit fierbinte, erau oameni în Austria care continuau să-l bea și vara în «versiunea» rece și fără lămie; și în acest caz îl numeau *himbeerwasser*.

Dar să luăm notă — adăugase cu o emfază comică, ridicînd degetul — boabele de struguri, «cele mai importante!» le introdusese ea, din proprie inițiativă, în clasică rețetă tiroleză. Fusese ideea sa, ținea le ea, și nu era nimic de rîs aici. Strugurii reprezentau contribuția particulară a Italiei la sfînta și nobila cauză a *skiwasser-ului* sau, mai exact, «varianta lui italiană, ca să nu spunem ferrareză, ca să nu spunem...etcetera, etcetera».

IV.

Înainte de a începe să apară și ceilalți membri ai familiei a mai trecut ceva timp.

Dar, legat de aceasta, chiar în prima zi se petrecuse un fapt ciudat și amintindu-mi de el pe la jumătatea lui septembrie, cînd încă nu se arătaseră nici profesorul Ermanno nici doamna Olga, începusem să-i bănuiesc pe toți cei numiți în bloc de Adriana Trentini «côté bătrîni» de hotărîrea de a se ține departe de tenis; poate, cine știe, pentru a nu ne stînjea, sau pentru a nu strica, prin prezența lor, niște primiri care, de fapt, nu erau primiri ci simple întîlniri tinerești în grădină.

Faptul ciudat se petrecuse la început, puțin după ce ne luasem rămas bun de la Perotti și Jor, rămași să ne privească în vreme ce ne îndepărtam cu bicicletele pe alea de la intrare. După ce trecuse peste canalul Panfilio pe un pod straniu, masiv, din bîrne negre, patrula noastră ciclistă ajunsese cam la vreo sută de metri distanță de solitara siluetă neogotică a *magnei domus* sau ca să fim mai exacti, de pietrișul trist aflat complet în umbră, din fața ei, cînd atenția tuturor fusese atrasă de două persoane imobile în mijlocul lui: o bătrînă doamnă așezată într-un fotoliu, rezemată de un morman de perne, și o tînără blondă și înfloritoare cu un aer de cameristă stînd dreaptă, în picioare, la spatele ei. Cum ne zărise venind, doamna fusese scuturată de un fel de tremur. Apoi se apucase să facă largi semne cu brațele care voiau să spună că nu, nu trebuia să mergem mai departe, să venim adică spre locul unde sta ea, dat fiind că acolo era numai și numai casa, ci să o luăm la stînga pe poteca îmbrăcată într-o boltă de trandafiri agățători pe care ne-o arăta ea și la capătul căreia (Micòl și Alberto jucau deja; din locul unde eram nu auzeam pocnetul regulat pe care îl făceau rachetele lovind mingea?) am fi întîlnit automat terenul de tenis. Era doamna Regina Herrera mama doamnei Olga. O recunoscusem imediat după albul deosebit, intens, al părului bogat, strîns într-un concili rotund la ceafă, păr pe care în copilărie îl admirasem la Templu de fiecare dată cînd izbuteam să-l zăresc prin grilajul balconului rezervat femeilor. Își agita brațele cu o energie nervoasă, făcînd în același timp semn fetei, care era Dirce, s-o ajute să se scoale; se plictisise de stat acolo, voia să intre din nou în casă. Și camerista se supusese pe loc ordinului, plină de solitudine.

Totuși într-o seară, împotriva oricărei așteptări, au apărut profesorul Ermauno și doamna Olga în persoană. Aveau aerul că se întorc dintr-o lungă plimbare prin parc și trec pe la terenul de tenis din întîmplare. Se țineau de braț. El, mai scund decît soția, și adus de spate, mult mai mult decît era cu zece ani în urmă, în epoca discuțiilor noastre șoptite de la o bancă la alta din sinagoga italiană, purta

una din obișnuitele sale haine ușoare din pînă deschisă la culoare, o panama cu panglică neagră lăsată peste lentilele groase ale pince-nez-ului, și se sprijinea într-un baston de bambus. Doamna, toată în negru, ducea în brațe un buchet imens de crizanteme, cules în timpul plimbării din cine știe ce colț depărtat al grădinii. Le strîngea la piept ușor oblic, cuprinzîndu-le cu brațul drept într-un gest aproape matern, de gingașe posesiune. Deși se ținea încă dreaptă, era cu un cap mai înaltă decît soțul ei, părea și ea foarte îmbătrînită. Părul i se făcuse cenușiu de tot, un cenușiu urît, mort. Sub fruntea osoasă și proeminentă ochii negri scînteiau, însă, cu aceeași ardoare fanatică și tristă dintotdeauna.

Cei care stăteau în jurul umbrelei s-au ridicat iar cei care jucau s-au întrerupt.

— Nu vă deranjați, nu vă deranjați, a spus profesorul cu vocea lui muzicală, amabilă. Vă rog, nu vă deranjați. Continuați jocul.

Firește că nu a fost ascultat. Micòl și Alberto, mai ales Micòl, s-au grăbit să ne prezinte. Pe lîngă nume și pronume, ea zăbovea asupra amănuntelor ce bănuia că ar putea trezi interesul tatălui: în primul rînd studiile și ocupația. Începuse cu mine și cu Brunno Lattes, vorbind cînd de unul cînd de altul, pe un ton detașat cu o pronunțată obiectivitate ca și cum ar fi vrut să-l rețină pe tatăl ei de la orice eventual semn de recunoaștere și de preferință specială. Eram « cei doi literați ai bandei », doi tipi « grozavi ». A trecut pe urmă la Malnate, glumind pe seama « rarei » lui pasiuni pentru chimie, care-l împinsese să părăsească o metropolă atît de plină de resurse ca Milano (*Milano l'è on gran Milano l*)¹ pentru a veni să se îngroape într-un « orășel » de talia Ferrarei.

— Lucrează în zona industrială, a explicat simplu și serios Alberto. Într-o întreprindere a lui Montecatini.

— Ar trebui să fabrice cauciuc sintetic, a reluat Micòl, dar se pare că pînă acum n-au prea reușit.

Temîndu-se, probabil, că ironiile fiicei l-ar fi putut răni pe străinul specialist în chimie, profesorul s-a grăbit să intervină.

— Dumneavoastră ați fost coleg de universitate cu Alberto, nu-i așa? a întrebat el adresîndu-se direct lui Malnate.

— Da, sigur, într-un fel, a confirmat acesta din urmă. Adevărul e că eram cu trei ani înaintea lui și, în plus, la altă facultate. Dar chiar așa ne-am înțeles foarte bine.

— Da, da, știu. Fiul meu ne-a vorbit adesea de dumneavoastră. Ne-a spus că a fost de mai multe ori în casa dumneavoastră și că părinții i-au arătat o atenție plină de amabilitate. Vreți să le mulțumiți în numele nostru cînd îi revedeți? Pînă atunci sîntem foarte fericiti că vă avem în casa noastră. Și mai veniți, sigur că da... ori de cîte ori doriți.

S-a întors spre Micòl și a întrebat arătînd spre Adriana:

— Și domnișoara, cine este? O Zanardi, dacă nu greșesc. Sau mă înșel?

Conversația s-a lungit astfel pînă ce s-a terminat complet cu toate prezentările, inclusiv cu cele ale lui Garletto Sani și Tonino Collevatti, definiți de Micòl ca două « speranțe » ale tenisului ferrarez. La sfîrșit, profesorul Ermanno și doamna Olga care rămăsese în tot acest timp alături de soț fără să spună nimic, limitîndu-se să zîmbească din cînd în cînd cu bunăvoință, s-au îndepărtat la braț în direcția casei.

Cea care a vrut să-mi arate grădina a fost Micòl. Ținea să o facă. « Aș spune că am un oarecare drept l », zîmbise ironic, privind-mă.

¹ Milano e marele Milano l (dialect milanез) (n. tr.)

Dar nu în prima zi. Jucasem tenis pînă tîrziu, și Alberto fusese cel care, după ce isprăvisese de jucat cu sora lui, mă însoțise pînă la un gen de cabană alpină în miniatură, pe jumătate ascunsă în mijlocul unei rariști de brazi, cam la o sută de metri depărtare de teren (el și Micòl o numeau *Hütte*), cabană sau *Hütte* folosită ca vestiar unde mă puteam schimba, iar seara puteam face un duș cald și mă puteam îmbrăca la loc.

A doua zi, însă, lucrurile decurseseră altfel. O partidă de dublu care-i opunea pe Adriana Trentini și Bruno Lattes celor doi băieți de cincisprezece ani (ca Mal-nate așezat pe scaunul arbitrului, numărînd răbdător punctele) o pornise de la început pe panta celor ce nu se mai sfîrșesc.

— Ce facem? îmi spusese la un moment dat Micòl ridicîndu-se brusc în picioare. Pînă să-i schimbăm pe cei patru, am impresia că eu, tu, Alberto și milanezul nostru avem de așteptat cel puțin o oră. Ascultă, ce-ar fi ca noi doi s-o ștergem și să facem o primă recunoaștere în grădină? Cum se elibera terenul — adăugase — avea grijă Alberto să ne cheme. Își vîra trei degete în gură și da drumul la una din celebrele lui fluierături.

Se întorsese spre Alberto care dormita alături, la soare, în al treilea șezlong, cu fața sub o pălărie de pai ca de secerător.

— Nu-i așa, domnule pașă?

Fără să se deranjeze, Alberto dăduse aprobativ din cap.

Pornisem. Da, fratele ei era formidabil — continua Micòl să-mi explice. La nevoie știa să scoată niște fluierături atît de puternice, încît față de ele cele ale ciobanilor erau pur și simplu de rîs. Ciudat, nu? la un tip ca el. Cînd îl vedeai, nu dai nici doi bani. Și totuși... Cine știe de unde-și pescuia tot suflul acela!

Așa au început lungile noastre escapade în doi, aproape întotdeauna pentru a ne pierde timpul între o partidă și alta. În primele rînduri luam bicicletele. Bicicleta era indispensabilă — hotărîse imediat însoțitoarea mea — dacă voiam să-mi fac o idee limpede de ansamblu. Grădina era mare, să fi tot avut «vreo» zece hectare, și aleile mai mari sau mai mici se întindeau pe cel puțin șase kilometri. Dar lăsînd la o parte asta, fără biciclete ar fi fost absolut imposibil să ne aventurăm pînă la capătul ei, de exemplu în partea dinspre apus unde ea și Alberto, cînd erau copii, se duceau deseori să vadă trenurile care făceau manevră în gară! Dacă ne-am fi aventurat atît de departe pe jos, riscam să fim surprinși de «olifantul» lui Alberto fără să ne putem întoarce cu promptitudinea necesară.

Așadar, în prima zi, merseam să vedem trenurile făcînd manevră în gară. Apoi? Apoi ne întorsesem îndărăt. Atinsesem în trecere terenul de tenis, traversasem esplanada din fața *magnei domus* (pustie, ca de obicei, și mai tristă ca oricînd) refăcînd în sens invers, dincolo de podul negru de bîrne aruncat peste canalul Panfilio, drumul de la intrare pînă la tunelul de belșită și la poarta de pe bulevardul Ercole I. Ajunși aici, Micòl insistase să o luăm la stînga, pe o potecă sinuoasă ce urmărea îndeaproape perimetrul zidului dimprejur: întîi în partea dinspre Mura degli Angeli, și într-un sfert de oră ajunsesem din nou în latura parcului din care se vedea gara; și pe urmă, în partea opusă, mult mai împădurită, neguroasă și melancolică ce mîrginea pustia stradă Arianuova pe toată lungimea ei. Acolo ne aflam, deschizîndu-ne cu greu drum în mijlocul hățșurilor de mărăcini, ferigi și urzici, cînd deodată, din spatele barajului opac al trunchiurilor țîșnise, îndepărtată, fluierătura de cioban a lui Alberto, rechemîndu-ne în grabă la «truda cea grea».

Cu un traseu ușor variabil aceste explorări pe rază mare s-au repetat de alte trei sau patru ori în după-amiezile următoare.

Cînd lărgimea aleilor și a potecilor ne permitea, pedalam alături. Deseori conduceam cu o mîină, ținînd-o pe cealaltă pe ghidonul bicicletei sale. Între timp vorbeam; la început, mai ales despre arbori.

Eu nu știam nimic, sau aproape, în materie, lucru care nu înceta s-o uimească pe Micòl. Mă privea ca și cum aș fi fost un adevărat monstru.

— Dar e posibil să fii atît de ignorant? exclama ea într-una. Măcar la liceu și tot ai învățat ceva botanică !

— Să auzim, mă întreba pe urmă, pregătindu-se deja să ridice din sprîncene în fața unor noi enormități. Aș putea afla, vă rog, cam ce fel de copac socotiți dumneavoastră că este acela?

Putea alege orice: ulmi maiestuoși și tei autohtoni sau rare plante exotice americane, asiatice, africane pe care numai un specialist era în măsură să le identifice, pentru că în Barchetto del Duca era totul, absolut totul. Iar eu răspundeam oricum și întotdeauna alandala; înții, pentru că realmente nu știam să deosebesc un ulm de un tei, și apoi pentru că observasem că nimic nu-i făcea atîta plăcere ca atunci cînd mă auzea greșind.

Ei, una, i se părea absurd să existe pe lume cineva ca mine care să nu aibă față de arbori « atît de mari, calmi, puternici, gînditori » aceleași sentimente de admirație pasionată ca și ea. Cum de nu înțelegeam? Cum de reușeam să trăiesc fără să simt? La marginea poienii de tenis, de exemplu, la vest de teren, era un grup de șapte *Washingtoniae graciles*, sau palmieri ai deșertului, înalți, subțiri, izolați de restul vegetației din spate (arbori întunecați, cu trunchiul gros, arbori de pădure europeană: stejari, platan, castani), avînd în jurul lor o fișie largă de pajiște. Ei bine, ori de cîte ori treceam cu bicicleta prin fața lor, Micòl avea pentru solitarul grup de *Washingtoniae* mereu alte și alte cuvinte de mîngîiere.

— la uite-i pe bătrîneii mei, putea spune. Privește ce bărbi venerabile au !

Serios — insista — mie nu mi se păreau șapte pustnici din Tebaida, uscați de soare și de posturi? Și cită elegant, cită « sfințenie » era în trunchiurile lor brune, uscate, curbe și solzoase ! Păreau într-adevăr picioarele a tot atîtor Sfinți Ioan Evanghelistul, hrăniți numai cu lăcuste.

Dar simpatiile ei nu se mărgineau la arborii exotici, la palmierii de diferite specii, la *Hovaeniae dulces*, producătoarele unor tuberculi infirmi plini cu un miez avînd gustul mierii, la agavele în formă de « candelabru *menorah* » care — îmi explica — înfloresc o singură dată la zece-douăzeci de ani și apoi mor, la eucalipti, la *Zelkoviae sinicae* cu trunchiul mic, verde, maculat cu aur (nu mi-a spus niciodată de ce, dar față de eucalipti avea o bizară neîncredere; ca și cum între ea și ei s-ar fi petrecut în vremi depărtate ceva puțin plăcut, ceva ce nu trebuia dezgropat).

În schimb, față de un platan enorm, cu trunchiul noduros și alburiu, mai gros decît al oricărui copac din grădină, și, probabil chiar din întreaga provincie, admirația ei se preschimba de acum în venerație. Firește că nu « bunica Josette » fusese aceea care îl plantase, ci Ercole I d'Este în persoană sau, cine știe, poate chiar Lucreția Borgia.

— Îți dai seama? Are aproape cinci sute de ani ! Îmi șoptea, făcînd ochii mari. Ia gîndește-te cîte trebuie să fi văzut de cînd a venit pe lume !

Și părea că marele animal, uriașul platan avea și el ochi; ochi să ne vadă și urechi să ne asculte.

Față de pomii fructiferi cărora le era rezervată o amplă fișie de teren chiar sub Mura degli Angeli, expusă soarelui, și la adăpost de vînturile dinspre nord, Micòl — după cum observasem — nutrea un sentiment de afecțiune foarte apropiat de cel pe care îl manifesta față de Perotti și de toți ceilalți membri ai familiei lui. Despre acele umile plante domestice îmi vorbea cu aceeași bunăvoință, cu aceeași

răbdare apelînd adesea la dialect; dialectul pe care, în relațiile cu ceilalți, îl folosea numai în discuțiile cu Perotti sau cu Titta și Bepi, cînd ni se întîmpla să-i întîlnim și ne opream pentru a schimba cîteva fraze. De fiecare dată era un rit oprirea în fața unui prun uriaș, cu o coroană vastă și trunchiul puternic ca al unui stejar: preferatul ei. Cînd era mică, prunele verzi pe care le făcea prunul acela, — îmi povestea — i se părea extraordinare. Le prefera oricărei ciocolate Lindt. Pe urmă, pe la șaisprezece ani, îi trecuse dintr-odată pofta de ele, « le brogne » nu-i mai plăcuseră și acum prefera ciocolata Lindt și nu numai Lindt (însă amară, exclusiv cea amară !). Astfel merele erau « i pum », smochinele « i figh », caisele « i mugnagh », piersicile « i pèrsagh ». Pentru a vorbi despre aceste lucruri exista numai dialectul. Numai cuvîntul dialectal îi permitea, numind pomii și fructele să-și lase în jos colțurile buzelor într-o strîmbătură înduioșată și disprețuitoare în același timp, pe care i-o sugera inima.

Mai tîrziu, după epuizarea recunoașterilor, au început « pioasele pelerinaje ». Și pentru că, după Micòl, orice pelerinaj trebuia făcut pe jos (altfel ce soi de pelerinaj mai era !) am încetat să mai folosim bicicletele. Mergeam pe jos însoțiți aproape întotdeauna, pas cu pas, de Jor.

Pentru început am fost condus să văd un mic debarcader pustiu la canalul Panfilio, ascuns în mijlocul unei vegetații dense formată din sălcii, plopi albi și cale. De la portulețul acela minuscul, delimitat jur împrejur de un chei din cărămidă roșie acoperit de mușchi, se ridica probabil ancora în vechime pentru a se ajunge la Pad sau la șanțul Castelului. Ridicau ancora și ea cu Alberto — mi-a povestit Micòl — cînd erau copii și făceau lungi plimbări într-o sandolină cu două pedale. Dar ei nu ajunseseră niciodată cu barca sub turnurile Castelului în plin centru al orașului (după cum știam, în ziua de astăzi Panfilio nu mai comunica cu șanțul Castelului decît pe cale subterană). Însă la Pad, lîngă Isola Bianca ajunseseră, și chiar foarte ușor ! Îmi plăcea locul? — m-a întrebat pe urmă. În prezent, nici gînd să mai poată fi folosită sandolina: pe jumătate desfundată, acoperită de praf, devenită un fel de « fantomă a unei sandoline », într-una din zile aveam să-i văd scheletul în magazie, dacă ea avea să-și amintească să mă ducă acolo. Dar la chei continuase mereu să vină; mereu mereu. Era ascunzișul ei tainic. Printre altele, locul ideal, cînd începeau căldurile, pentru a-i pregăti într-o sfîntă tihnă examenele.

Altădată ne-am oprit acasă, la Perotti care avea o adevărată gospodărie de țară cu grajd și finărie alături, la jumătatea drumului între casa stăpînilor și zona livezilor de sub Mura degli Angeli.

Ne-a primit soția bătrînului Parotti, Vittorina, o *arzdóra*¹ spălăcită, cu o vîrstă imprecisă, tristă, ca un țir de slabă, și Italia, soția lui Titta, feciorul cel mare, o femeie de treizeci de ani din Codigoro, grasă și robustă, cu ochii de un albastru apos și părul roșu. Alăpta așezată în pragul casei pe un scaun de paie, înconjurată de o mulțime de găini, și Micòl s-a aplecat să mîngîie copilul.

— Ei, cînd mă mai inviți să mîininc ciorbă de fasole? o întreba în acest timp pe Vittorina în dialect.

— Cînd vreți dumneavoastră, *sgnuring*². Doară să vă placă...

— Să aranjăm chiar într-una din zile. Trebuie să știi, a adăugat întorcîndu-se spre mine, că Vittorina face o ciorbă de fasole *teribilă*. Bineînțeles cu șorici de porc... A rîs, apoi :

— Vrei să arunci o privire în grajd? Avem *chiar* șase vaci.

Ne-am îndreptat spre grajd precedați de Vittorina. *Arzdóra* ne-a deschis ușa cu o cheie mare pe care o ținea în buzunarul unui șorț negru, și pe urmă s-a

¹ Tărăncă (dialect ferrarez) (n. tr.)

² Domnișoară (idem) (n. tr.)

tras la o parte pentru a ne lăsa să înțrăm. Când treceam pragul grajdului, am observat cum privirea ei ne învăluia pe furiș, cu îngrijorare dar și cu plăcere ascunsă.

Al treilea pelerinaj a fost dedicat unui loc sacru « *le vert paradis des amours enfantines* ».

Trecusem în repetate rînduri prin părțile acelea în zilele precedente, cu bicicleta, dar nu ne oprise niciodată. Iată punctul exact de pe zid — îmi spunea Micòl, arătîndu-mi-l cu degetul — unde obișnuia să pună scara și iată « ieșiturile » (da, domnule, « ieșituri » !) de care se slujea cînd se întîmpla ca scara să nu fie disponibilă.

— Nu crezi că ar merita să pun aici o plăcuță comemorativă? m-a întrebat.

— Presupun că ai deja în minte cum ar trebui să sune epigraful.

— Aproape. « Pe aici — înșelînd vigilența a doi cîini uriași... »

— Stop. Vorbeai de o plăcuță dar încep să mă tem că ai nevoie de o adevărată lespede, din acelea gen Buletinul Victoriei. Rîndul doi e prea lung.

A început cearta. Eu jucam rolul încăpățînatului care întrerupe mereu, iar ea, ridicînd glasul și copilărindu-se, mă acuza de « obișnuita mea pedanterie ». Era evident — îmi striga — *trebuia* să fi mirosit intenția ei de a nu mă pomeni deloc în epigraf, și de aceea, numai și numai din gelozie, refuzam să o ascult.

Apoi ne-am calmat. A început să-mi vorbească iar despre vremea cînd ea și cu Alberto erau copii. Dacă voiam să știu adevărul, ei bine, atît ea cît și Alberto simțeau o invidie grozavă față de cei care aveau norocul, ca mine, să învețe la o școală de stat. O credeam? Ajungeau pînă acolo încît în fiecare an așteptau cu nerăbdare examenele, numai pentru plăcerea de a merge și ei la școală.

— Bine, dar dacă vă plăcea atîta să mergeți la școală, de ce învățați acasă? am întrebat-o.

— Papa și mami, mai ales mami, nu voiau absolut deloc. Mami a avut întotdeauna obsesia microbilor. Spunea că școlile sînt făcute numai ca să răspîndească bolile cele mai îngrozitoare, și n-a servit absolut la nimic că unchiul Giulio, de cîte ori venea, încerca să-i arate că nu-i adevărat. Unchiul Giulio rîdea de ea, numai că el, deși e medic, nu are decît o încredere relativă în medicină, ba crede chiar în inevitabilitatea și utilitatea bolilor. Închipuiește-ți dacă putea găsi ascultare la mami care, după nenorocirea cu Guido, frățiorul mai mare, mort în '14, înainte de nașterea mea și a lui Alberto, practic nu a mai pus piciorul afară din casă! Mai tîrziu, sigur că ne-am revoltat, am reușit să mergem amîndoi la universitate, și într-o iarnă, cum mi se pare că ți-am povestit, chiar în Austria la schi. Dar cînd eram mici, ce puteam face? Eu fugeam des (Alberto nu, el a fost întotdeauna mult mai liniștit, mult mai ascultător ca mine). Numai că într-o zi, cînd rămăsesem un pic mai mult afară, pe Mura degli Angeli, cu un grup de băieți cu care mă împrietenisem și mă plimbau cu bicicletele, i-am văzut atît de disperați pe amîndoi cînd m-am întors acasă, că de atunci încolo (fiindcă Micòl e în fond bună, o adevărată inimă de aur !) de atunci încolo m-am hotărît să fiu cuminte și să nu mai fug. Singura recidivă a fost în iunie '29, în cinstea dumneavoastră, distins domn !

— Și eu care credeam c-am fost unicul ! am suspinat.

— Ei, dacă nu unicul, în orice caz ultimul. Și pe urmă, nu-am invitat pe nimeni altcineva să intre în grădină !

— Adevărat?

— Foarte. La Templu priveam mereu în direcția ta... Cînd te întorceai să vorbești cu papa și cu Alberto, aveai niște ochi atît de albaștri ! Știi că în sinea mea îți dădusem și o poreclă?

— O poreclă? Și care, mă rog?

- Celestino.¹
- « Care din lașitate spuse nu, ... » am mormăit.
- Chiar așa ! a exclamat ea rîzînd. În orice caz cred că un timp am avut chiar o mică slăbiciune pentru tine !
- Și pe urmă ?
- Pe urmă viața ne-a despărțit.
- Ce idee, totuși, să puneți pe picioare un Templu numai pentru voi. Ce-a fost atunci, tot frica de microbi ?
- Da... aproape... a replicat ea.
- Cum aproape ?

Dar nu a fost chip să o determin să mărturisească adevărul. Știam bine din ce cauză, în '33, profesorul Ermanno ceruse să restaureze pentru el și ai lui sinagoga spaniolă: rușinoasă și grotescă « promoție a celor zece ani » fusese cea care îl hotărîse. Ea, însă, susținea că, încăodată, determinantă fusese voința mamei. La Veneția, Herrera aparțineau școlii spaniole. Mama, bunica Regina și unchii Giulio și Federico ținuseră întotdeauna la tradițiile de familie. Și atunci papa, ca să-i facă pe voie mami...

— Bine, dar de ce v-ați întors acum la sinagoga italiană ? am obiectat. Eu nu eram la Templu în seara de Rosch Haschana, nu mai pun piciorul în Templu de cel puțin trei ani. Dar tata care era de față mi-a povestit toată scena din fir-a-păr.

— Oh, nu vă fie teamă, absența dumneavoastră a fost imediat notată, domnule liber cugetător ! mi-a răspuns. Inclusiv de mine.

Apoi a redevenit serioasă :

— Ce vrei... acum sîntem toți îmbarcați pe aceeași corabie. Să te mai apuci să faci, în situația în care ne aflăm, tot felul de distincții, ar fi pur și simplu ridicol.

În ultima zi începuse să plouă, și pe cînd ceilalți se adăposteau în *Hütte* jucînd cărți și ping-pong, noi doi am traversat în fugă jumătate din parc fără să ne pese că ne udăm pînă la piele, ca să ne refugiem în remiză. Acum remiza era numai remiză — îmi spusese Micòl. Înainte, însă, jumătate din ea fusese utilată ca sală de sport cu prăjini, frînghii, bîrnă de echilibru, inele, spalieri, etc. și aceasta pentru ca ea și cu Alberto să se poată prezenta bine pregătiți și la examenul anual de educație fizică. E adevărat că nu erau ele foarte serioase, lecțiile pe care le primeau odată pe săptămîină de la profesorul Anacleto Zaccarini, ieșit de mult la pensie, om de peste optzeci de ani (poți să-ți închipui !). Dar erau distractive, poate cele mai distractive din toate. Ea nu uita niciodată să aducă în sala de gimnastică o sticlă cu vin de Bosco. Și bătrînul Zaccarini o sugea toată încet, încet, pînă la ultima picătură, iar nasul și obrajii care erau de obicei roșii deveneau tot mai violeți. În ultimele seri de iarnă, cînd pleca, pur și simplu parcă ar fi emanat o lumină proprie.

Era o construcție din cărămizi negricioase, lungă și joasă, cu două ferestre laterale apărute de zăbrele de fier, cu acoperișul înclinat învelit în țiglă, și pereții exteriori ascunși aproape complet sub iedera. Situată nu departe de finăria lui Perrotti și de paralelipipedul sticlos al unei sere, se intra în ea printr-o ușă largă lăcuită îngrijit cu verde, care da în direcția opusă lui Mura degli Angeli, spre casa stăpînilor.

Am rămas cîtva timp în prag, lipiți de ușă. Ploua cu găleata, șiroaie de apă oblice și prelungi cădeau peste pajiști, peste masa verde a copacilor, peste tot.

¹ Adjectiv de la celeste-albastru, dar, în același timp, aluzie la papa Celestino din Dante, Divina Commedie, Infernul Cîntul III (n. tr.)

Era frig. Priveam, clănțănind din dinți, înaintea noastră. Vraja care ținuse pînă atunci timpul suspendat, fusese iremediabil ruptă.

— Intrăm? am propus în final. Poate că înăuntru e mai cald.

În interiorul vastei încăperi, în fundul căreia luceau slab în penumbră virfurile a două prăjini de sport galbene, lustruite, înalte pînă la tavan, plutea un miros ciudat: un amestec de benzină și ulei mineral, de praf vechi și citrice. Mirosea plăcut, mi-a spus Micòl imediat dîndu-și seama că adulmecam în jur, curios. Și ei îi plăcea mult de tot, și mi-a arătat, lipit de unul din pereții laterali, un fel de dulap înalt dintr-un lemn întunecat, arhiplin cu fructe mari, aurii și rotunde, mai mari decît portocalele și lămiile, cum nu mai văzusem pînă atunci. Grepruturi produse în seră și lăsate acolo să se coacă, mi-a explicat ea. Nu mîncasem niciodată? — m-a întrebat apoi, luînd unul și dîndu-mi-l să-l miros. Păcat că nu avea un cuțit la îndemînă ca să-l taie în două « emisfere ». Sucul avea un gust hibrid, semăna și cu cel de portocală și cu cel de lămie. În plus cu un strop de amăreală cu totul și cu totul deosebită.

Centrul remizei era ocupat de două vehicule alărutate: o mașină Dilambda lungă și cenușie și o trăsură albastră ale cărei hulube ridicate erau doar cu puțin mai scunde decît prăjinile dinapoia lor.

— Acum nu ne mai servim de trăsură, spuse în acest timp Micòl. De cele cîteva ori cînd trebuie să mergem la țară, papa se duce cu mașina. Alberto și cu mine facem la fel cînd ne vine rîndul să plecăm, el la Milano și eu la Veneția. Tot Perotti ne duce și la gară. Numai el (și conduce tare prost) și Alberto din toată casa știu să conducă. Eu nu, încă nu mi-am luat permisul. Dar o să-l iau, la primăvară trebuie neapărat să mă decid, cu condiția să nu se ivească și aici cine știe ce dificultăți... Nenorocirea e că obiectul ăsta înghite enorm !

Apropiindu-se apoi de trăsură, la fel de lustruită și de îngrijită ca și automobilul :

— O recunoști? m-a întrebat.

A deschis o ușă, a urcat, s-a așezat, și bătînd cu palma pe stofa scaunului de lîngă ea, m-a invitat să fac același lucru.

M-am suit, la rîndul meu, și m-am așezat în stînga ei. Deabia mă aranjasem cînd ușa, rotindu-se lent în țîțîni din cauza inerției, s-a închis singură cu pocnetul sec și precis al unei curse.

Acum răpăitul ploii pe acoperișul remizei nu se mai auzea. Parcă ne-am fi aflat într-un salon; într-un mic salon sufocant.

— Ce bine o păstrați, am spus fără să-mi pot stăpîni o bruscă emoție care s-a reflectat într-un tremur ușor al vocii. Pare nouă. Nu-i mai lipsesc decît florile în vază.

— Oh, cînd iese cu bunica, Perotti pune și florile.

— Deci o mai folosiți !

— Cel mult de două sau trei ori pe an, și numai la cîte o plimbare în parc.

— Dar calul? E tot acela?

— Tot, tot Star. Are douăzeci și doi de ani. Nu l-ai văzut alaltăieri în fundul grajdului? Acum e pe jumătate orb, dar înhămat se prezintă încă... foarte rău.

A izbucnit în rîs scuturînd din cap.

— Perotti are o adevărată manie pentru trăsura asta, a continuat cu amărăciune, și, mai ales ca să-i facem lui plăcerea (nici nu-ți poți închipui cît de mult urăște și disprețuiește automobilul) i-o încredințăm din cînd în cînd pe bunica s-o plimbe pe alei. La fiecare zece, cincisprezece zile vine cu găleți de apă, bureți, piele de căprioară, bătoare de praf. Așa se explică miracolul, așa se face că trăsura, mai cu seamă dacă o vezi în semiîntuneric, mai are încă puterea să te impresioneze.

— Încă? am protestat. Dar pare nouă-nouță !

A pufnit plictisită.

— Fă-mi plăcerea și nu vorbi prostii !

Mînată de un impuls neașteptat se îndepărtase brusc de mine, ghemuindu-se în colțul ei. Acum privea drept în față, cu sprîncenele încruntate și trăsăturile chipului încremenite într-o expresie înghețată, stranie. Părea îmbătrînită dintr-odată cu zece ani.

Am rămas astfel, în tăcere, cîteva clipe. Pe urmă, fără să-și schimbe poziția, cu brațele strînse în jurul genunchilor bronzăți, ca și cum i-ar fi fost tare frig (de altfel era în pantaloni scurți, într-o bluză tricotată din ațică și un pulover înnodat în jurul gîtului) Micòl a început din nou să vorbească.

— Este plăcerea lui Perotti, spunea ea, să-și cheltuiască timpul și sudoarea cu epava asta jalnică. Nu, ascultă-mă pe mine, aici în semiîntuneric mai poate să i se pară cuiwa un miracol, dar afară, la lumina zilei, nu mai e nimic de făcut, toate stricăciunile îți sar îndată în ochi : lacul ici-colo s-a dus, spițele și osiile de la roți sînt mîncate toate de carii, stofa scaunelor (nu poți să-ți dai seama acum, dar ți-o garantez eu) a ajuns în unele locuri o adevărată pînză de păianjen. Așa că mă întreb : la ce bun toată truda lui Parotti? Merită osteneala? El, săracul, ar vrea să-i smulgă tatii permisiunea de a lăcu iarăși totul, și să facă pe urmă tot felul de reparații; dar papă șovăie, ca de obicei, nu se decide.....

A tăcut, S-a mișcat ușor.

— Privește în schimb sandolina, a urmat, — și, între timp, îmi arăta prin cristallul ferestruicii care începuse să se aburească de răsuflările noastre, o siluetă cenușie, prelungă și scheletică, lipită de peretele opus celui ocupat de dulapul cu grefruituri. Privește, în schimb, sandolina, și admir-o , te rog, cu cîtă onestitate, demnitate și curaj moral a știut să tragă consecințele scoaterii ei totale din uz. Și lucrurile mor, dragul meu. Și atunci, dacă pînă și ele trebuie să moară mai bine să le lăsăm s-o facă. De altfel, are și mai mult stil așa, nu ți se pare? (...)

Partea a 4-a

I,

Curînd de tot, chiar a doua zi, mi-am dat seama ce greu îmi va fi să restabilesc vechile relații cu Micòl.

Pe la zece, după o îndelungată ezitare, am încercat să-i telefonez. Mi s-a răspuns (era Dirce) că « domnișorii » erau încă în camerele lor și, să fiu atît de amabil, să revin pe la prînz. Ca să-mi treacă mai ușor așteptarea, m-am trîntit în pat. Luasem la împlinire o carte, *Le Rouge et le Noir*; dar oricît încercam, nu reușeam să mă concentrez. Și dacă la prînz — îmi imaginam — nu i-aș fi telefonat? Dar mi-am schimbat repede gîndul. Mi se păruse deodată că doream un singur lucru de la Micòl : prietenia ei. În loc să dispar — îmi spuneam — era mult mai bine să mă comport ca și cum în seara precedentă nu s-ar fi întîmplat nimic. Micòl ar fi înțeles. Impresionată de tactul meu, pe deplin liniștită, mi-ar fi dat iarăși toată încrederea și prietenia ei de altădată.

Astfel, fix la amiază, mi-am făcut curaj și am format pentru a doua oară numărul casei Finzi-Contini.

A trebuit să aștept mult, mai mult ca de obicei.

— Alo? am spus, în sfârșit, cu vocea gîtuită de emoție.

— Ah, tu erai?

Era vocea lui Micòl. A căscat: — Ce este?

Deconcertat, gol de gînduri, pe moment n-am găsit altceva mai bun de spus decît că îi mai telefonasem o dată, cu două ore înainte. Dirce îmi sugerase — am adăugat, bîlbîindu-mă — să sun din nou pe la prînz.

Micòl m-a ascultat. Apoi a început să se plîngă de ziua pe care o avea înainte, cu atîtea lucruri de pus la punct după luni și luni de absență, bagaje de desfăcut, cărți și hîrtii de aranjat etcetera, etcetera, și, cu perspectiva finală, nu tocmai ademenitoare, a unei noi «agape». Asta era nenorocirea oricărei despărțiri — a bombănit — ca să reintri pe fîgaș și să-ți reiei ritmul obișnuit, trebuia să cheltuiești chiar mai multă energie decît atunci cînd te rupeai de ele. Dacă avea să meargă mai tîrziu la Templu? — a spus răspunzînd la o timidă întrebare a mea — Cine știe? Poate că da, sau poate că nu. Acum, în orice caz, nu se simțea deloc în stare să mi-o garanteze.

A închis fără să mă invite seara la ei și fără să stabilească cum și cînd ne vom revedea.

În ziua aceea am evitat să-i telefonez, și chiar să mă duc la Templu, deși, așa cum îmi spusese, exista o oarecare probabilitate să o întîlnesc. Pe la șapte, totuși, trecînd pe strada Mazzini și observînd Dilambda cenușie a familiei oprită în colțul străzii Scienze, cu Perotti, cu șapcă pe cap și îmbrăcat în uniformă de șofer, așteptînd la volan, n-am rezistat tentației de a mă așeza la pîndă în capătul străzii Vittoria. Am așteptat îndelung, într-un frig pătrunzător. Era ora de vîrf a plîmbării de seară, dinaintea cinei. O mulțime de oameni se grăbeau în ambele sensuri pe trotuarele străzii Mazzini, acoperite de o zăpadă murdară și pe jumătate topită. Dar am fost răsplătit; pentru că, la sfîrșitul slujbei, fie și de departe, am văzut-o țîșnind deodată pe ușa Templului, și oprindu-se, singură, pe trepte. Purta o haină de blană de leopard, strînsă pe talie cu un cordon de piele, părul blond îi strălucea în lumina vitrinelor, și ea privea în toate părțile, căutînd parcă pe cineva, fără să dea nici o atenție numeroșilor trecători care se întorceau uimiți să o admire. Mă căuta, oare, pe mine? Eram gata să ies din umbră și să înaintez spre ea, cînd grupul rudelor, care o urmase la distanță, a ajuns-o din urmă. Erau toți, inclusiv bunica Regina. Întorcîndu-mă pe călcîie, m-am îndepărtat cu pași repezi în lungul străzii Vittoria.

Așa cum am spus, cu Micòl nu aveam decît rare contacte telefonice, în timpul cărora evitam amîndoi să vorbim de lucruri intime. Totuși, la cîteva zile după ce o așteptasem peste o oră la ieșirea din Templu, n-am rezistat și m-am plîns de răceala ei.

— Știi, i-am spus, că în a doua seară de Paști te-am văzut?

— A, da? Ai fost și tu la Templu?

— Nu, n-am fost. Treceam pe strada Mazzini, am observat mașina voastră, și am preferat să te aștept afară.

— Ce idee.

— Erai foarte elegantă. Vrei să-ți spun cum erai îmbrăcată?

— Oh, nu, te cred pe cuvînt. Unde erai?

— Pe trotuarul din față, în colțul străzii Vittoria. La un moment dat ai privit înspre mine. M-ai recunoscut? Spune-mi adevărul.

— Nu, de ce să te mint. Dar nu înțeleg de ce . . . tu . . . Scuză-mă, dar nu-ți puteai mișca picioarele?

— Eram gata. Dar, când mi-am dat seama că nu erai singură, am renunțat.
— Grozăvă descoperire ai făcut ! Ești, totuși, bizar. Puteai să mă saluți la fel de bine chiar dacă nu eram singură !
— Sigur, dacă stai să te gîndești. Nenorocirea e că nu te gîndești întotdeauna. Și pe urmă, ți-ar fi făcut plăcere ?

— Uf, Dumnezeuule, cîte complicații ! a suspinat.

A doua oară cînd am reușit să-i vorbesc, abia douăsprezece zile mai tîrziu, mi-a spus că e bolnavă, are o răceală « puternică » și chiar ceva febră. Ce plictiseală ! De ce n-o căutam niciodată ? O uitasem de tot !

— Ești . . . ești în pat ? am bilbiit tulburat, simțindu-mă victima unei enorme nedreptăți.

— Te cred, și pe deasupra, băgată pînă la gît sub pături. Să vezi că n-ai să vii, de frică să nu iei vreo gripă.

— Nu, Micòl, nu, i-am răspuns cu amărăciune. Nu mă face mai netrebnic decît sînt. M-a uimit numai acuzația ta că te-am uitat, cînd . . . Nu știi dacă-ți amintești, am urmat cu un glas care mi se voala, dar înainte de a pleca la Veneția, era foarte ușor să-ți telefonez, în timp ce acum, trebuie să admiti că a devenit un fel de faptă eroică. Știi că am venit de mai multe ori la tine acasă în zilele acestea. Ți s-a spus ?

— Da.

— Și atunci ? Dacă ai fi vrut să mă vezi, știai foarte bine unde mă găsești : dimineața în sala de biliard, și după-masa, jos, la fratele tău. Adevărul este că n-ai avut nici un chef.

— Ce prostii ! La Alberto nu mi-a plăcut niciodată să mă duc, mai ales cînd primește prieteni. Cît despre vizita la tine, dimineața, nu lucrei ? Dacă e un lucru pe care-l detest, este totmai cel de a deranja lumea cînd lucrează. Oricum, dacă ții, am să trec mîine sau poimîine o clipă să te salut.

În dimineața următoare n-a venit, dar după amiaza, în timp ce eram la Alberto (cred că era șapte ; cu cîteva minute înainte Malnate își luase brusc rămas bun), a intrat Perotti. « Domnișoara mă ruga să urc un moment — a anunțat impasibil, dar am avut impresia că indispus. Se scuza ; era încă la pat, altfel ar fi coborît ea. Cum preferam : să merg imediat, sau să urc după cină ? Domnișoara ar fi preferat acum, dat fiind că o durea puțin capul și voia să stingă lumina foarte devreme. Dar, dacă eu hotărām să rămîn înții la cină . . . »

— Nu, pentru Dumnezeu, am spus, privindu-l pe Alberto. Vin imediat.

M-am ridicat să-l urmez pe Perotti.

— Oh, nu, te rog, nu trebuie să te scuzi, spunea Alberto, însoțindu-mă îndatoritor pînă la ușă. Cred că în seara aceasta vom fi numai papă și cu mine la masă. Bunica e și ea în pat, cu gripă, iar mama nu se gîndește să-și părăsească nici măcar o secundă camera. Așa că, dacă te aranjează să rămîi la masă cu noi, și să urci la Micòl după aceea . . . Știi că papă te revede întotdeauna cu plăcere.

Am refuzat invitația, invocînd o inexistentă obligație pentru seară, și am fugit după Perotti, care ajunsese deja la capătul coridorului.

Fără să schimbăm un cuvînt, am ajuns în scurt timp la picioarele scării lungi, elicoidale, care ducea sus de tot, pînă la baza turnulețului-luminator. Știam că apartamentul lui Micòl se afla foarte sus, cu numai cîteva trepte sub ultimul palier.

Nu remarcasem ascensorul și începusem să urc pe jos.

— Sigur, dumneavoastră sînteți tînăr, a rînjit Perotti, dar o sută douăzeci de trepte e ceva. Nu vreți să luați ascensorul ? Merge, să știți.

A deschis, fără să mai aștepte, ușa cuștii negre, exterioare, apoi pe aceea rabatabilă a cabinei, și s-a tras la o parte, lăsîndu-mă să trec.

Să trec pragul cabinei, care era un fel de cutie antedeluvină, cu un lemn lucitor de culoarea vinului și cu scînteietoare plăci de cristal, împodobite cu un M, un F și un C artistic împletite, să simt în gît un miros înțepător, puțin sufocant, ceva între mucegai și terebentină, care impregna aerul închis în acel spațiu strîmt, și să încerc deodată fără motiv, o senzație de calm, de liniște fatală, de detașare aproape ironică, a fost un singur lucru. Unde mai simțisem un asemenea miros? — mă întrebam — Și cînd?

Cabina a început să se înalțe încet prin golul scării. Respiram aerul și priveam, în fața mea, spatele lui Perotti, îmbrăcat într-o haină în dungii. Bătrînul lăsase la dispoziția mea bancheta acoperită cu catifea moale. În picioare, alături, absorbit, încordat, cu o mîină ținînd strîns mînerul de alamă al ușii rabatabile, și cu cealaltă sprijinită, într-un gest posesiv și gingaș în felul său, pe plăcuța cu butoanele de comandă, fulgerînd și ea din alămurile lustruite, Perotti se închisese într-o tăcere încărcată de toate semnificațiile posibile. În clipa aceasta mi-am amintit și am înțeles. Perotti tăcea nu pentru că dezaproba, cum îmi trecuse prin cap la un moment dat, faptul că Micòl mă primea în camera ei, ci pentru că prilejul ce i se oferea de a conduce ascensorul — un prilej, poate, rar — îl umplea de o satisfacție cu atît mai intensă cu cît era mai intimă și mai tainică. Ascensorul îi era la fel de drag ca și trăsura din remiză. Asupra acestor lucruri, asupra acestor venerabile mărturii ale unui trecut ce era și al său, își vărsa el dragostea amestecată cu ciudă pentru familia pe care o sluja de cînd era tînăr, devotamentul înverșunat de bătrîn animal domestic.

— Merg bine, am exclamat. Ce marcă e?

— Americană, a răspuns, întorcîndu-și capul pe jumătate, și făcînd o strîmbătură disprețuitoare din buze, disprețul sub care tîrîniții își ascund adesea admirația. Are peste patruzeci de ani, dar e în stare să ducă un regiment întreg.

— Poate că e un Westinghouse, m-am aventurat eu.

— Mda, «sogio mi»¹... a bolborosit, un nume din astea.

S-a apucat apoi să-mi povestească cum și cînd a fost «pusă pe picioare» instalația. Dar cabina, oprindu-se brusc, l-a constrîns, cu neplăcere evidentă, să se întrerupă aproape imediat.

II

În starea sufletească, de seninătate provizorie, fără iluzii, în care mă găseam atunci, primirea lui Micòl m-a surprins ca un dar neașteptat și nemeritat. Mă temusem că se va purta rece, cu indiferența crudă din ultimul timp. Dar îndată ce am intrat în cameră (după ce mă introdusese, Perotti închisese discret ușa în spatele meu) am văzut că îmi zîmbea blînd, amabil, prietenos. Mai mult decît invitația explicită de a mă apropia, surîsul ei luminos, plin de gingășie și de iertare, a fost cel care m-a făcut să mă desprind de întunericul din fundul camerei și să înaintez.

Am venit la picioarele patului, și am rămas așa, cu mîinile sprijinite de tăblie. Deși era băgată sub pătură, Micòl rămînea cu tot bustul afară. Purta un pulover pe gît, verde închis, cu mîneacă lungă, medalionul de aur scînteia pe lîna jerseului, și se sprijinea cu spatele de două perne. Cînd am intrat, citea; un roman franțuzesc, cum am notat, recunoscînd de departe tipul de copertă alb și roșu; și poate că mai degrabă lectura, decît rîceala, îi lăsase un semn de oboseală sub ochi. Dar nu, era tot frumoasă — îmi spuneam contemplînd-o — poate că niciodată nu fusese atît de frumoasă și de seducătoare.

Alături, lîngă capul patului, era un cărucior din lemn de nuc, cu două etajere, cea de sus ocupată de o veioză reglabilă, aprinsă, un telefon, un ceainic din argilă roșie, două cești din porțelan alb cu marginea aurită, și un termos din alpaca. Micòl

¹ Ce știu eu (În dialect veroneză)

s-a întins să pună cartea pe etajera de jos, apoi s-a răsucit, căutînd perișoara șnurului de la lumina electrică, ce atîrna de cealaltă parte a tăbliei. Bietul de mine — spunea, printre dinți, în acest timp — nu era de loc cazul să mă țină într-o asemenea atmosferă de înmormîntare ! A salutat revărsarea luminii printr-un « aah » plin de satisfacție.

Și a continuat să vorbească mai finzi-continic ca oricînd : de « păcătoasa » răceală care o țintuia la pat de patru zile în șir; de aspirinele cu care, pe ascuns de papă și de unchiul Giulio, dușman crîncen al sudorificelor (atacau inima, dacă ai fi stat să-i ascuți pe ei, dar nu era deloc adevărat !) încercase zadarnic să grăbească evoluția bolii; de plictisul nesfîrșitelor ceasuri de somnolență, cînd nu ai nici un pic de chef să faci ceva, nici măcar să citești. Altădată, pe timpul faimoaselor gripe de la trei-sprezece ani, cu febre imposibile, era capabilă să devoreze în cîteva zile tot *Război și Pace*, de pildă, sau tot ciclul celor *Trei mușchetari*, pe cînd acum, o răceală mizerabilă, chiar dacă era ea la cap, nu-i permitea să « dea gata » decît cite un mic roman franțuzesc, și încă din acelea tipărite rar de tot. Cunoșteam « *Les enfants terribles* » de Cocteau? — a întreat, luînd cartea de pe cărucior și întinzîndu-mi-o. — Nu era rău, era amuzant, *chic*. Dar se compara cu Cei trei mușchetari, După douăzeci de ani și cu Viconte de Bragelonne? Acelea da, romane! Și, ca să fie clar: la urma urmelor aveau « infinit mai mult *chic* ».

Deodată s-a întrerupt.

— Ei, de ce-ai rămas înțepenit acolo? a exclamat. Sfînte Dumnezeule, dar ești mai rău ca un copil mic ! la fotoliul de colo (între timp mi-l indica) și vino să te așezi aici, aproape.

M-am grăbit s-o ascult, dar nu era de ajuns. Acum *trebuia* să beau ceva.

— Ce-aș putea să-ți ofer? spunea. Vrei puțin ceai?

— Nu, mulțumesc, am răspuns, înainte de masă nu-mi priește. Dacă beau pe stomacul gol, îmi trece pofta de mîncare.

— Atunci, poate puțin *Skiwasser*?

— Idem ca mai sus.

— Dar acum e fierbinte ! Dacă nu mă înșel, tu ai gustat numai versiunea estivală, rece, și de fapt eretică : *Himbeerwasser*.

— Nu, nu, mulțumesc.

— Uf, Dumnezeule, s-a lamentat ea. Vrei să sun ca să-ți aducă un aperitiv? Noi nu luăm niciodată, dar trebuie să fie pe undeva prin casă o sticlă de Bitter Campari. Perotti *honni soit*, știe cu siguranță unde s-o găsească . . .

Am dat din cap.

— Nu vrei chiar nimic ! a exclamat dezamăgită. Ce rasă de om ești și tu !

— Prefer nimic.

Am spus « prefer nimic », și ea a izbucnit într-un hohot de rîs.

— De ce rîzi? am întreat-o, puțin jignit.

Mă observa, ca și cum îmi vedea adevăratul chip pentru prima dată.

— Ai spus « prefer nimic » ca Bartleby. Cu aceeași mimică.

— Bartleby? Și cine ar fi, mă rog, acest domn?

— Uite cum te-am prins că n-ai citit povestirile lui Melville.

Din Melville, am spus, cunoșteam numai *Moby Dick* în traducerea lui Cesare Pavese. Mi-a cerut atunci să mă scol, să iau din vitrina de vis-à-vis, dintre cele două ferestre, volumul *Povestirile verandeii*, și să i-l aduc. În timp ce căutam printre cărți, îmi povestea întriga narațiunii. Bartleby era un copist — un copist angajat de un cunoscut avocat din New York (un excelent profesionist, acesta, activ, capabil, liberal, « unul din americanii aceia din secolul trecut în ale căror haine îi sta așa de bine lui Spencer Tracy ») ca să-i copieze dosarele cazurilor, memoriile pentru

procesele și așa mai departe. Acum, atîta vreme cît i se da numai să scrie, Bartleby se cocoșea muncind cît se poate de conștiincios. Dar cum îi trecea prin minte lui Spencer Tracy să-i încredințeze o lucrărică suplimentară, să confrunte, de pildă, o copie cu textul original, ori să dea o fugă pînă la tutungiul din colțul străzii ca să cumpere un timbru, el, nimic: zîmbea evaziv și răspundea educat dar ferm, exact: « *I prefer not to.* »

— Și de ce, în fond? am întrebat-o, întorcîndu-mă cu cartea.

— Pentru că nu-i convenea să fie altceva decît copist. Numai și numai copist.

— Totuși, am obiectat, îmi închipui că Spencer Tracy îi plătea o leafă regulată.

— Bineînțeles, a răspuns Micòl. Dar ce-i cu asta? Leafa plătește munca, nu persoana care o face.

— Totuși, nu înțeleg, am insistat. E adevărat că Spencer Tracy îl luase pe Bartleby în birou pe post de copist, dar, presupun, și ca să-l ajute, în general, la mersul treburilor. Ce îi cerea, în fond? Un pic *mai mult*, care era, de fapt, un pic *mai puțin*. Pentru cineva obligat să stea jos tot timpul, o fugă pînă la tutungiul din colț putea să reprezinte o destindere utilă, o pauză necesară; în orice caz, o excelentă ocazie de a-și dezamortiza picioarele. Nu, îmi pare rău, dar, după mine, Spencer Tracy avea toate motivele să-i pretindă lui Bartleby al tău să nu mai facă atît pe martirul și să execute ce i se cerea.

Am discutat îndelung despre bietul Bartleby și despre Spencer Tracy. Ea îmi reproșă că nu înțeleg, că sînt « un » tip banal, un conformist înrăit ca de obicei. Conformist? Glumea într-una. Oricum, înainte, cu un aer compătimitor, mă comparase cu Bartleby. Acum, dimpotrivă, văzînd că eram de partea « abjecțiilor patronii », începuse să exalte în Bartleby « dreptul inalienabil al oricărei ființe umane de a nu colabora », adică dreptul la libertate. Respectiv, continua să mă critice, dar din rațiuni complet opuse.

Deodată, a sunat telefonul. Erau cei de la bucătărie, care voiau să afle dacă și cînd trebuiau să aducă cina. Micòl a declarat că pentru moment nu îi era foame, și că avea să-i cheme ea, mai tîrziu. Dacă dorea supă? — a răspuns făcînd o strîmbătură, la o întrebare precisă a celorlalți. — Da, sigur. Dar îi ruga să nu i-o pregătească încă; nu putuse suferi niciodată supa încălzită.

După ce a pus receptorul în furcă, s-a întors spre mine. Mă privea cu niște ochi dulci și gravi în același timp, și citeva secunde n-a spus nimic.

— Cum merge? a întrebat, în sfîrșit, cu voce înecată.

Am înghițit:

— Așa și așa.

Am zîmbit și m-am uitat în jur.

— E ciudat cum poate corespunde fiecare amănunt din camera asta cu ceea ce-mi imaginam eu, am spus. De exemplu, Récamier-ul de acolo. Este ca și cum l-aș fi văzut. Dar de fapt, l-am văzut.

I-am povestit de visul pe care-l avusesem cu șase luni în urmă, în noaptea dinaintea plecării ei la Veneția. I-am arătat șirurile opalinelor, licărind în penumbră pe rafturile din vitrine: singurele obiecte dinăuntru — i-am spus — care mi-au apărut în vis altfel decît erau în realitate. I-am explicat sub ce forme le văzusem, și ea mă asculta atentă, serioasă, fără să mă întrerupă deloc.

Cînd am terminat, m-a mîngîiat ușor pe mîneca hainei. Atunci am îngenuncheat lingă pat, am îmbrățișat-o, am sărutat-o pe gît, pe ochi, pe buze. Și ea mă lăsa, dar mă privea mereu, și prin mici zîcniri ale capului, încerca să mă împiedice să o sărut pe gură.

Spunea într-una: — Nu, nu. Încetează . . . te rog . . . Fii cuminte . . . Nu, nu . . . poate să vină cineva . . . Nu . . .

Înutil. Încet încet, întâi cu un picior, apoi cu celălalt, m-am urcat în pat. Mă lăsasem pe ea cu toată greutatea. Continuam să o sărut orbește pe față, dar nu reușeam decât foarte rar să-i întîlnesc gura, și nici nu reușeam s-o fac să-și coboare pleoapele. În sfîrșit, mi-am îngropat fața lîngă gîtul ei. Și în timp ce trupul meu, aproape independent de mine, se agita convulsiv deasupra ei, imobilă sub așternut, ca o statuie, am avut deodată, străbătut de o durere acută, fulgerătoare, senzația precisă că o pierdeam, că o pierdusem.

Ea a fost prima care a vorbit.

— Ridică-te, te rog, am auzit-o spunînd foarte aproape de urechea mea. Nu mai pot să respir.

Eram complet distrus. Coborîrea din patul acela mi se părea o întreprindere peste puterile mele. Dar nu aveam altă alegere.

M-am ridicat cu greu în picioare. Am făcut cîțiva pași prin cameră, clătîindu-mă. M-am lăsat, în sfîrșit, să cad iar în fotoliul de lîngă pat, și mi-am ascuns fața în mîini. Obrăzii îmi ardeau.

— De ce-ai făcut asta? a spus Micòl. Era inutil.

— De ce inutil? am întreat-o ridicînd rapid ochii. Se poate ști de ce?

Mă privea și o umbră de suris îi flutura în jurul gurii.

— Nu vrei să te duci un moment dîncolo? a spus, arătînd spre ușa băii. Ești roșu tot, roșu *impiza*¹. Spală-te pe față.

— Mulțumesc, da. Cred că e mai bine.

Am zvîcnit în sus și m-am îndreptat spre baie. Dar chiar în momentul acela, ușa care da spre scară a fost zguduită de o lovitură puternică. Parcă cineva ar fi vrut să intre cu forța.

— Ce-i asta? am șoptit.

— E Jor, a răspuns calm Micòl. Du-te și deschide-i.

III

Îmi priveam chipul reflectat în oglinda ovală ce se înălța deasupra lavoarului.

Îl examinam cu atenție, ca și cînd nu ar fi fost al meu, ca și cum ar fi aparținut altei persoane. Deși îl cufundasem în mai multe rînduri în apa rece, era tot roșu, roșu *impizado* — cum spusese Micòl — cu pete mai închise între nas și buza de sus, în jurul și deasupra pomeților. Scrutam cu obiectivitate minuțioasă chipul acela mare, luminat, dinaintea mea, atras cînd de zbaterea arterelor sub pielea frunții și a tîmplelor, cînd de rețeaua fină de vinișoare stacojii, care porneau parcă un fel de asediu în jurul discurilor albastre ale irișilor, cînd de firele bărbii, mai dese pe bărbie și de-a lungul maxilarelor și chiar de un mic furuncul abia vizibil . . . Nu mă gîndeam la nimic anume. Prin peretele despărțitor, subțire, o auzeam pe Micòl vorbind la telefon. Cu cine? Cu personalul de la bucătărie, probabil, pentru a anunța să i se aducă cina. Lucrul acesta ar fi făcut evident apropiata despărțire mai puțin jenantă pentru amîndoi.

Am intrat cînd punea receptorul jos, și mi-am dat seama din nou, uimit, că nu avea nimic împotriva mea.

S-a întins să umple o ceașcă de ceai.

— Și acum, mi-a spus, te rog așează-te și bea ceva. . .

M-am supus în tăcere. Beam încet, cu sorbituri rare, fără să-mi ridic ochii. Jor dormea întins pe parchet, la spatele meu. Sforăitul lui gros, de cerșetor beat, umplea încăperea.

¹. Stacojiu, (în dialect ferarez)

Am pus ceașca jos.

Din nou Micòl a fost aceea care a vorbit. Fără nici o referire la ceea ce se întîmplase cu puțin înainte, a început prin a-mi spune că de mult, de foarte mult timp, nici nu-mi puteam închipui de cînd, îşi propusese să-mi vorbească deschis despre situația care se crease treptat între noi. Îmi aminteam de ziua aceea — a urmat — din octombrie trecut, cînd fugisem în remiză, ca să nu ne udăm, și apoi ne urcasem în trăsură? Ei bine, încă din ziua aceea ea îşi dăduse seama de întorsătura nedorită pe care o luau relațiile noastre. Ea înțelesese imediat că între noi se nascuse ceva fals, ceva greșit și foarte primejdios; și, dacă lucrurile continuaseră să alunece încă destul de mult pe panta aceea, ea purta cea mai mare vină, și era dispusă s-o admită. Ce ar fi trebuit să facă? Simplu: să mă ia deoparte și să-mi vorbească cinstit, chiar atunci, fără să mai lase timpul să treacă. În schimb, ea alesese calea cea mai rea și fugise ca o lașă. Ei, da, e ușor să dai bir cu fugiții, dar la ce duce așa ceva, mai cu seamă în cazul unor «situații morbide»? În nouăzeci la sută din cazuri, jarul mocnește în continuare sub cenușă; cu splendidul rezultat că atunci cînd cei doi se revăd, a devenit de acum extrem de greu, aproape imposibil să mai discute în liniște, ca doi buni prieteni.

Și eu credeam la fel — am intervenit în momentul acesta — și îi eram foarte recunoscător pentru sinceritate.

Totuși, era un fapt pe care aș fi vrut să mi-l explice. Plecase pe neașteptate, fără ca măcar să mă salute, și abia ajunsă la Veneția avusese o singură preocupare: să se asigure că eu continuam să mă văd cu Alberto. «Cum e posibil»? am întrebat-o. «Dacă într-adevăr, așa cum spui, vroiai să te uit (scuză-mi terminologia, și nu-mi rîde în față!) nu puteai să mă lași în pace? Era dificil, dar nu era, totuși, imposibil, ca în lipsă de aliment, ca să spunem așa, jarul să sfîrșească prin a se stinge încet încet, de la sine».

M-a privit fără să-și ascundă un gest de surpriză; mirată, probabil, că găsisem chiar și această slabă forță de a trece la contraatac.

Nu greșeam — a consimțit, apoi, gînditoare, clătînînd din cap — nu greșeam de loc. Însă mă ruga să o cred. Acționînd așa cum acționa, nu avusese nici cea mai mică intenție să pescuiască în apă tulbure. Ținea la prietenia mea, poate într-un fel prea posesiv, dar asta era totul. Și pe urmă, vorbea serios, o îngrijora profund Alberto care, cu excepția lui Giampiaro Malnate, nu avea practic cu cine să schimbe măcar din cînd în cînd două vorbe. Bietul Alberto! — a suspinat — Nu-mi dădusem și eu seama în lunile trecute, cită nevoie avea de companie? Trebuia să fiu de acord că pentru unul ca el, obișnuit să-și petreacă iarna la Milano, cu teatre, cinema și toate celelalte la dispoziție, perspectiva de a rămîne la Ferrara, închis în casă luni și luni în șir, și, pe deasupra, fără să aibă nimic de făcut, nu era deloc o perspectivă plăcută. Bietul Alberto! — a repetat — Ea, în schimb, era mult mai puternică, mult mai autonomă, capabilă să îndure, la nevoie, cea mai cumplită solitudine. Avea, de altfel, impresia că mi-o spusese deja: în privința dezolării, iarna la Veneția era poate chiar ceva mai rău decît la Ferrara, iar casa unchilor săi la fel de tristă și de «în afara vieții» ca și aceasta.

— Dar cea de aici nu e deloc tristă, am spus brusc emoționat.

— Îți place? m-a întrebat cu vioiciune. Am să-ți mărturisesc, atunci, un lucru; dar să nu mi-o reproșezi după aceea, da? și nici să nu mă acuzi de ipocrizie sau, știu eu, de ambiguitate! . . . Doream foarte mult ca tu să o vezi.

— De ce?

— Nu știu de ce. N-aș putea să-ți spun de ce. Bănuiesc că din același motiv pentru care la Templu, cînd eram mică, te-aș fi tras bucurioasă și pe tine sub tales-ul lului papă . . . Ah, de-aș fi putut! Te văd și acum acolo, sub tales-ul tatălui tău, în rîndul

dinaintea noastră. Îmi făcea rău. Știu că e absurd, și, totuși, îmi făcea rău să te privesc, ca și cum ai fi fost orfan și de tată și de mamă.

După ce a spus acestea, a tăcut câteva clipe, cu ochii țintă în tavan. Pe urmă, sprijinindu-se cu cotul în pernă, a început din nou să-mi vorbească; dar acum era serioasă și gravă.

Mi-a spus că îi displace să-mi provoace o durere, că îi displace foarte mult, dar trebuia, totuși, să mă convingă: nu era deloc, absolut deloc, cazul să distrugem, așa cum riscam să facem, frumoasele amintiri din copilărie pe care le aveam în comun. Să facem dragoste, noi doi?! Dar mi se părea posibil?

Am întrebă-o de ce i se părea atât de imposibil.

Pentru infinite motive — mi-a răspuns — și primul era că gândul de a face dragoste cu mine era la fel de stinjenitor pentru ea ca și cel de a face dragoste cu un frate, cu Alberto, să zicem. Era adevărat: în copilărie, avusese pentru mine o mică slăbiciune, și cine știe, poate tocmai asta o bloca acum într-o asemenea măsură. Eu . . . eu eram alături, înțelegeam acum? nu în fața ei; în timp ce dragostea — așa cel puțin, și-o imagina ea — era o treabă pentru oameni hotărâți să se înfrângă reciproc: un sport crud și feroce, mult mai crud și mai feroce decât tenisul! În care nu ierți nici o lovitură și nu umbli cu intenții cinstite sau cu nu știu ce bunătate ca să îndulcești jocul.

*Maudit soit à jamais le rêveur inutile
qui voulut le premier, dans sa stupidité,
s'éprenant d'un problème insoluble et stérile
aux choses de l'amour mêler l'honnêteté*

avertizase Baudelaire, care se pricepea. Și noi? Amândoi, cinstiți la modul stupid, egali întru totul ca două picături de apă (« și cei egali nu se luptă între ei, ascultă-mă pe mine! ») am fi putut noi să ne înfrîngem reciproc? Am fi putut dori cu toată seriozitatea să ne sfîșiem unul pe altul? Nu, nu era posibil. După ea, fiind așa cum ne lăsase bunul Dumnezeu, întreprinderea aceasta nu era nici de dorit și nici posibilă.

Dar admitînd, chiar, prin absurd, că nu am fi fost cei care eram, că ar fi existat între noi posibilitatea, fie și minimă, a unei relații de tipul sîngeros, cum ar fi trebuit să ne comportăm? Să ne logodim, eventual, cu respectiva garnitură de inele schimbate, vizite între părinți, etcetera? Ce istorie pilduitoare! Dacă ar mai fi trăit, și faptul i s-ar fi adus la cunoștință, cu siguranță că Israel Zangwill, în persoană, ar fi scos de aici un suculent adaos la « Visătorii din ghettou ». Și ce satisfacție, cită duioasă satisfacție pentru toată lumea, cînd aveam să ne prezentăm la școala italiană la următorul Kippur¹ trași un pic la față din pricina postului, dar tot frumoși și formidabil de potriviți! Unii, văzîndu-ne, ar fi ajuns chiar să binecuvînteze legile rasiale, proclamînd că în fața unei asemenea splendide uniuni nu mai rămînea de spus decât un singur lucru: tot răul e spre bine! Și cine știe, poate însuși Secretarul federal s-ar fi înduioșat la reședința sa din bulevardul Cavour! Căci omul acela de ispravă care era consulul Bolognesi nu rămăsese, de fapt, un mare filosemit în adîncul lui? ! Puah !

Tăceam copleșit. Ea a profitat pentru a ridica receptorul și a spune celor de la bucătărie să-i aducă cina, dar peste vreo jumătate de oră, nu mai devreme, fiindcă — a repetat — în seara aceea nu-i era deloc foame. Abia a doua zi, gîndindu-mă la toate, aveam să-mi amintesc de faptul că o auzisem vorbind la telefon cînd eram în baie. Deci mă înșelasem — aveam să-mi spun a doua zi — Ar fi putut vorbi cu oricine din casă (sau din afară) dar nu cu cei de la bucătărie.

¹ Sărbătoarea pomenirii morților (n. tr.)

Acum eram, însă, cufundat în cu totul alte gânduri. Când Micò a pus iarăși receptorul jos, am ridicat capul.

— Spuneai că noi amîndoi sîntem egali, am spus. În ce sens?

Bineînțeles — a exclamat — bineînțeles : în sensul că și eu, ca și ea, nu posedam acel gust instinctiv al lucrurilor, care-i caracterizează pe oamenii normali. O intuia perfect : pentru mine, ca și pentru ea, mai mult decît posesiunea lucrurilor, conta amintirea lor, amintirea în fața căreia orice posesiune nu poate fi decît dezamăgitoare, banală, insuficientă. Cît de bine mă înțelegea ! Nerăbdarea mea ca prezentul să devină imediat trecut, pentru a-l putea contempla și iubi în voie, era și a ei, absolut la fel. Era viciul nostru să mergem înainte, cu capul întors mereu înapoi. Nu era așa?

Așa era — n-am putut să n-o recunosc în sinea mea — era chiar așa. O îmbrățișasem abia acum o oră. Și deja, la fel ca întotdeauna, totul devenise ireal, fabulos, o întimplare în care nu crezi sau de care ți-e teamă.

— Cine știe, am răspuns. Poate că lucrurile sînt mai simple; poate, pur și simplu, nu-ți plac fizic.

— Nu spune copilării, a protestat. Ce legătură are una cu alta?

— Sigur că are !

— *You are fishing for compliments*, și, o știi foarte bine. Dar nu vreau să-ți ofer această satisfacție; nu o meriți, și, pe urmă, dacă aș încerca acum să-ți repet cît de mult mi-au plăcut întotdeauna faimoșii tăi ochi de culoarea mării (și nu numai ochii) ce rezultat aș obține? Tu ai fi primul care m-ai judeca aspru, m-ai socoti o ipocrită nemernică. Te-ai gândi probabil : deci așa merge, după una rece, una caldă . . .

— Numai dacă . . .

— Numai dacă ce?

Ezitam, dar pînă la urmă m-am decis.

— Numai dacă, am reluat, nu este altcineva la mijloc.

A dat din cap în semn că nu, privindu-mă fix.

— Nu este nimeni altcineva la mijloc, a răspuns. Și cine ar trebui să fie?

O credeam, dar eram disperat, și voiam s-o rănesc.

— Pe mine mă-ntrebi? am răspuns, țuguindu-mi buzele. Poate fi oricine. Cine-mi garantează că în iarna asta n-ai cunoscut pe cineva la Veneția?

A izbucnit în rîs : un rîs vesel, proaspăt, cristalin.

— Ce idee ! a exclamat. Dacă tot timpul n-am făcut decît să-mi omor zilele cu lucrarea de diplomă !

— Doar n-ai să susții că în cinci ani de universitate n-ai făcut dragoste cu nimeni ! Ei, haide, trebuie să fi fost vreun tip care se ținea scai după tine, la școală !

Eram sigur că va nega. Dar mă înșelam.

— Da, am avut iubiți, a admis.

Am simțit deodată cum o gheară îmi apucă stomacul și mi-l răsucește.

— Mulți? am izbutit să întreb.

Cum era întinsă, cu ochii în tavan, a ridicat leneș un braț.

— Mde . . . nu știu, a spus. Dă-mi voie să mă gîndesc.

— Așa de mulți ai avut?

M-a privit pieziș, cu o expresie vicleană, rea, pe care nu i-o cunoșteam și care m-a îngrozit.

— Mda . . . trei sau patru, să zicem. Sau nu, cinci, ca să fim exacti . . . Dar, să fie clar, mici flirts, lucruri inocente . . . și destul de anoste, în fond.

— Ce fel de flirts?

— Ei da . . . lungi plimbări la Lido . . . două sau trei Torcelli . . . cîte o sărutare

din cînd în cînd . . . foarte multă mină-n mină . . . și enorm cinematograf. Adevărate orgii cinematografice.

— Întotdeauna cu colegi de școală?

Mai mult sau mai puțin.

— Catolici, bănuiesc.

— Firește. Dar nu din principiu. Îți dai seama; omul trebuie să se mulțumească cu ce găsește.

— Niciodată cu . . .

— Cu *judin* nu, precis nu. Erau cițiva la cursuri. Dar erau atît de serioși și de urîți !

S-a întors să mă privească, a zîmbit :

— În orice caz, nimic în iarna asta, pot să-ți jur. Nu făceam decît să învăț și să fumez, așa că biata domnișoară Blumenfeld mă împingea chiar ea să ies.

A scos de sub pernă un pachet de Lucky Strike neînceput.

— Vrei una? Cum vezi, am început cu cele tari.

I-am arătat în tăcere pipa pe care o țineam vîrîtă în buzunarul hainei.

— Și tu ! a rîs, extraordinar de amuzată. Dar Giampi al vostru seamănă numai discipoli în jur !

— Iar tu te plîngeai că nu ai prieteni la Veneția ! m-am lamentat. Numai minciuni.

Ești și tu ca toate celelalte.

A clătinat compătimitor din cap, nu știu dacă pentru mine sau pentru ea însăși.

— Să știi că nici măcar flirturile, nici măcar cele mici de tot, nu sînt lucruri care se fac cu prietenii, a spus cu tristețe; de aceea, cînd îți vorbeam de prieteni, trebuie să recunoști că nu mințeam prea mult. Dar ai dreptate. Și eu sînt ca toate celelalte: mincinoasă, trădătoare, necredincioasă . . . Nu cu mult deosebită de o Adriana Trentini oarecare, în fond.

Spusese « necredincioasă » accentuînd fiecare silabă, cu un fel de orgoliu amar. A adăugat că greșeala mea era aceea de a o supraevalua puțin cam prea mult. Să fie limpede, nu avea nici cea mai mică intenție să se dezvinovățească. Dar aceasta era realitatea: citise întotdeauna în ochii mei atîta « idealism » încît se simțea aproape obligată să-mi apară mai bună decît era de fapt.

Nu mai erau multe de spus. De aceea, cînd Gina a intrat cu masa de seară (tre-cuse de nouă) m-am sculat în picioare.

— Iartă-mă, plec, am spus, întinzîndu-i mîna.

— Cunoști drumul, nu-i așa? Sau preferi să te însoțească Gina?

— Nu, nu-i nevoie. Mă descurc și singur.

— Ia, te rog, ascensorul.

— Evident.

În prag m-am întors. Ducea deja lingura la buze.

Am spus: — Ciao.

-- Ciao, mi-a surîs. Mîine îți dau un telefon. . .

IX.

Deși era atît de tîrziu, tata nu stinsese lumina.

Din vara lui '37, de cînd începuse în toate zările campania rasială, îl lovisе o formă gravă de insomnie, care devenea mai acută vara, în timpul căldurilor. Petrecea nopți întregi fără să închidă un ochi, citind sau rătăcind prin casă, ascultînd în sufragerie transmisiunile în limba italiană ale posturilor de radio străine, sau vorbind cu mama, la ea în cameră. Era dificil, cînd mă întorceam după unu, să trec pe coridorul lung, în care se înșirau unul după altul dormitoarele (primul era al tatei, al doilea al mamei, apoi urmau cei al lui Ernesto, al lui Fanny, și, în sfîrșit, ultimul, al meu) fără ca el să nu-și dea seama. Aveam un mers special în vîrful picioa-

relor, îmi scoteam pînă și pantofii, zadarnic, urechea extrem de fină a tatei percepea cel mai mic scîrîit sau fișit.

— Tu ești?

Cum era de prevăzut, n-am scăpat supravegherii sale nici în noaptea aceea. De obicei acel « Tu ești » nu avea alt efect asupra mea decît să mă facă să grăbesc pasul; o țîșneam înainte fără să-i răspund, prefăcîndu-mă că nu am auzit. Dar nu în noaptea aceea. Deși nu era greu să-mi imaginez genul de întrebări la care ar fi trebuit să răspund, de ani de zile aceleași — « Cum de vii așa tîrziu? », « Știi cît e ceasul? », « Unde ai fost? » — am preferat să mă opresc. Am întredeschis ușa și mi-am vîrît capul înăuntru.

— De ce-ai rămas acolo? a spus imediat tata, din pat, clipind spre mine pe deasupra ochelarilor. Intră, intră o clipă.

Sta în capul oaselor, în cămașă de noapte, rezemat cu spatele și cu ceafa de tăblia din lemn galben, sculptat, a patului, acoperit cu un cearșaf numai pînă la mijloc. M-a izbit cît de alb era totul pe el și în jurul lui: părul argintiu, chipul palid și tras, cămașa de noapte, perna de la spate, cearșaful, cartea deschisă, așezată în poală; toate erau albe; și cît de mult se armoniza acest alb (un alb de clinică, mă gîndeam) cu seninătatea surprinzătoare, extraordinară, cu noua expresie de bună-tate plină de înțelepciune care-i ilumina ochii limpezi.

— Ce tîrziu e l a comentat zîmbind, aruncînd o privire la Rolex-ul de mînă, antiaquatic, de care nu se despărțea nici în pat. Știi cît e ceasul? Două și douăzeci și șapte.

Poate pentru prima dată de cînd împlinisem optsprezece ani și obținusem cheia de la casă, fraza sacramentală nu m-a iritat.

— M-am plimbat, am spus calm.

— Cu prietenul din Milano?

— Da.

— Cu ce se ocupă? E încă student?

— Nu, nici vorbă. Are douăzeci și șase de ani. E funcționar. . . Chimist în Zona industrială, la o întreprindere de cauciuc sintetic a lui Montecatini.

— Ca să vezi ! Și eu credeam că e încă la universitate. De ce nu-l inviți niciodată la cină?

— Mde . . . Presupuneam că nu e cazul să-i dau mamei și mai mult de lucru decît are.

— Da de unde ! Nici nu contează. O farfurie de ciorbă în plus, e absolut de rîs. Poți să-l chemi, cheamă-l. Și . . . unde ați cinat? La *Giovanni*?

— Da.

— Povestește-mi și mie ce lucruri bune ați mîncat.

M-am supus plin de bunăvoie, nu fără să fiu surprins eu însumi de atîta condescendență, și i-am înșirat diferitele feluri de mîncare, cele alese de mine și cele alese de Mănate. Între timp mă așezasem.

— Bun, a aprobat tata, la urmă, mulțumit.

— Și după aceea, a urmat — *dov è la mai ch'a si 'andà a far 'ndà tutt du?*¹ Fac pariu — a ridicat o mînă ca să prevină o eventuală dezmințire — fac pariu că ați fost la femei.

Nu ne făcusem niciodată confidențe în această privință. O pudoare feroce, o violentă, irațională nevoie de libertate și de independență mă împinseseră întotdeauna să blochez de la bun început timidele sale tentative de a aborda aceste subiecte. Dar nu în noaptea aceea. Îl priveam, atît de alb, atît de fragil, atît de bătrîn, și

¹ Pe unde oare ați honărit amîndoi (dialect ferrarez)

simțeam, aproape fizic, cum vechiul nod de ură infantilă care ne despărțise întotdeauna dispărea ca într-o vrajă, lipsit de orice rațiune și sens.

— Exact, am recunoscut. Ai ghicit.

— Bănuiesc că ai fost la o casă de toleranță.

— Da.

— Foarte bine, a aprobat. La vârsta voastră, casa de toleranță este soluția cea mai acceptabilă din toate punctele de vedere, inclusiv cel al sănătății. Dar ia spune-mi: cum te descurci cu banii? Ți-ajung banii pe care ți-i dă mama simbăta? Dacă nu-ți ajung, cere-mi mie; în limita posibilului, o să încerc să te ajut și eu.

— Mulțumesc.

— Unde ai fost? La Maria Ludargnani? Pe vremea mea, ea era baza.

— Nu, undeva pe strada Delle Volte.

— Un singur lucru îți recomand, — a continuat, adoptînd deodată limbajul profesional pe care-l folosisese numai în tinerețe, cînd exercitase profesiunea de medic, pentru că, după moartea bunicului, se dedicase exclusiv administrării moșiei de la Masi Torello și a celor două case de raport din strada Vignatagliata, — îți recomand un singur lucru, să nu neglijezi niciodată măsurile profilactice necesare. Știu, e o plictiseală de care îți vine să te lipsești. Dar ajunge o nimica toată ca să te alegi cu o blenoragie sau vulgar zis, un sculament ori chiar mai rău. Și mai ales dacă dimineața, cînd te trezești, ți se întîmplă să observi că e ceva în neregulă, vino imediat în baie și arată-mi, da? Dacă vă fi nevoie, am să-ți spun eu ce să faci.

— Am înțeles. Fii liniștit.

Simțeam cum caută cel mai adecvat mod de a mă întreba altceva. Acum că eram licențiat — bănuiam că era gata să mă întrebe — aveam cumva vreo idee, vreun proiect de viitor? În loc de asta, a trecut la politică. Înainte să mă întorc — a spus — între unu și două, reușise să prindă diferite posturi de radio străine: Monteceneri, Paris, Londra și Beromünster. Or, pe baza ultimelor știri se convinsese că situația internațională se înrăutățește rapid. Da, din nefericire lucrurile erau albastre de tot. Se părea că misiunile diplomatice anglo-franceze de la Moscova erau pe punctul de a pleca (fără să fi realizat nici cît negru sub unghie, se înțelegea). Aveau să plece într-adevăr de la Moscova astfel? Era de temut. Iar după asta nu ne mai rămînea decît să ne lăsăm toți în voia Domnului.

— Vom vedea, a replicat, zîbind și el. Să te audă Domnul Dumnezeu!

În momentul acesta, din camera vecină s-a auzit o tînguire. Se trezise mama.

— Ce-ai spus, Ghigo? a întrebat. A murit Hitler?!

— Măcar! a suspinat tata. Dormi, îngerul meu, dormi, nu te agita.

— Cît este ora?

— Aproape trei.

— Trimite-l la culcare pe băiat!

Mama a mai rostit cîteva cuvinte ininteligibile, apoi a tăcut.

Tata m-a privit lung în ochi. Pe urmă, cu voce joasă, mai mult șoptind:

— Scuză-mă dacă-mi permit să-ți vorbesc de asemenea lucruri, a spus, dar înțelegi... și eu și mama ne-am dat seama încă de anul trecut că te-ai îndrăgostit de... de Micòl Finzi-Contini. E adevărat nu?

— Da.

— Și cum merg lucrurile între voi? Tot rău?

— Mai rău de atât nici nu s-ar putea, am murmurat, simțind dintr-odată, extrem de limpede, că spuneam adevărul adevărat, că efectiv lucrurile n-ar fi putut merge mai rău de atât, și că niciodată, în ciuda părerii contrare a lui Malnate, nu aș fi reușit să mai urc muntele la poalele căruia bîjbîiam zadarnic de luni întregi.

Tata a scos un suspin.

— Știu, sînt neplăceri foarte mari. . . Dar, pînă la urmă, e mai bine așa.

Stam cu capul plecat și n-am spus nimic.

— Așa e, a continuat el, ridicînd puțin glasul. Ce-ai fi vrut să faci? Să te logodești?

În seara aceea, la ea în cameră, Micòl îmi pusese aceeași întrebare. Spusese: «Ce-ai fi pretins? Nu cumva să *ne logodim*?» Eu nu suflasem. Nu avusesem nimic de răspuns. Ca și acum — reflectam, cînd nici tatei nu aveam nimic să-i răspund.

— De ce nu? am făcut, totuși, și l-am privit.

A dat din cap.

— Crezi că nu te înțeleg? a spus. Și mie îmi place fata. Mi-a plăcut dintotdeauna, încă de cînd era mică. . . cînd cobora jos, în Templu, ca să primească binecuvîntarea de la tatăl său. Grațioasă, frumoasă (poate chiar prea frumoasă!), inteligentă, plină de spirit. Dar o lo-god-nă! a scandat, căscînd ochii mari. Logodna, dragul meu, înseamnă căsătorie. Și cu asemenea timpuri, fără o profesiune sigură, spune și tu dacă. . . Îmi închipui că nu te-ai bizuit pe ajutorul meu ca să-ți susții familia (și de altfel nici n-aș fi putut să ți-l dau în măsura necesară) și cu atât mai puțin pe al său. . . al ei. Nu mă îndoiesc că fata are o dotă magnifică, a adăugat, altfel nici nu s-ar putea. Dar nu cred că tu. . .

— Lasă la o parte dota, am spus, Ce-ar fi contat dota, dacă ne-am fi iubit?

— Ai dreptate, a consimțit tata. Ai perfectă dreptate. Nici eu, cînd m-am logodit cu mama, în '11, nu mă îngrijeam de asemenea lucruri. Numai că atunci erau alte timpuri. Se putea privi spre viitor cu o anumită seninătate. Și chiar dacă viitorul nu s-a arătat așa vesel și de ușor cum ni-l închipuiam noi (cum știi, ne-am căsătorit în '15, cînd începuse deja războiul, și imediat după aceea am cerut să plec voluntar) era altfel societatea, atunci, o societate care da niște garanții. . . Și, în plus, eu studiasem medicina, pe cînd tu. . .

— Pe cînd eu?

— Da, tu, în loc de medicină, ai preferat Literale, și știi că atunci cînd a venit momentul să hotărâști, nu m-am opus în nici un fel. Aceea era pasiunea ta, și amîndouă ne-am făcut datoria: tu, alegîndu-ți drumul pe care simțai că trebuie să-l alegi, și eu neîmpiedicîndu-te. Dar acum? Chiar dacă ai fi aspirat, ca profesor, la cariera universitară. . .

Am dat din cap că nu.

— Cu atât mai rău, a reluat, cu atât mai rău! E adevărat că și acum nimic nu te poate împiedica să studiezi pe contul tău. . . să te cultivi în continuare ca să poți încerca într-o zi, dacă va fi posibil, cariera mult mai dificilă și aleatorie de scriitor, de critic militant, gen Edoardo Scarfoglio, Vincenzo Morello, Ugo Ojetti. . . sau, de ce nu? de romancier, de. . . — a suris — . . . de poet. . . Dar tocmai de aceea, cum ai fi putut la vîrsta ta, ai de abia douăzeci și trei de ani, și totul de făcut, cum te-ai fi putut gîndi să-ți iei o soție, să-ți întemeiezi o familie?

Vorbea despre viitorul meu de literat — îmi spuneam — ca despre un vis frumos și fascinant, dar intraductibil în ceva real, concret. Vorbea ca și cum și eu și el am fi fost deja morți, și acum, dintr-un punct oarecare, în afara spațiului și a timpului, discutăm împreună despre viață, despre tot ceea ce ar fi putut fi și n-a fost viața noastră.

— Dar lăsînd la o parte asta, continua tata, și lăsînd la o parte o grămadă întregă de considerații, îmi dai voie să-ți spun sincer. . . să-ți dau un sfat prietenes?

— Spune.

— Îmi dau seama că atunci cînd un om, mai ales la vîrsta ta, își pierde capul după o fată, nu face atîtea calcule. . . Îmi dau seama că ai un caracter mai deosebit. . . și să nu crezi că acum doi ani, cînd nefericitul doctor Fadigati. . .

De la moartea lui, Fadigati nu mai fusese pomenit la noi în casă. Ce legătură avea acum Fadigati? L-am privit întrebător.

— Da, da, lasă-mă să spun ! a făcut el. Temperamentul tău (am impresia că l-ai moștenit de la bunica Fanny), temperamentul tău. . . Ești prea sensibil, asta e, și așa nu te mulțumești niciodată. . . mereu cauți. . .

N-a isprăvit. Arăta cu mîna niște luni ideale, populate de himere.

— Și apoi, iartă-mă, a reluat, dar și ca familie, Finzi-Contini nu erau potriviți. . . nu erau pentru noi. . . Dacă te-ai fi căsătorit cu o fată ca ea, într-o bună zi te-ai fi simțit prost. . . Da, da — a insistat, temîndu-se, poate, de un gest sau un cuvînt de protest din partea mea — știi care a fost întotdeauna părerea mea în această privință. Sînt altfel de oameni. . . nici măcar nu par *judim*. . . Eh, știu, Micòl îți plăcea atît poate tocmai pentru asta. . . pentru că ne era superioară. . . social. Dar ascultă-mă pe mine: e mai bine că s-a terminat așa. Este un proverb care spune: ia-ți nevasta și boii de prin părțile tale. Or ea, în ciuda aparențelor, nu era de prin părțile tale. Nu era deloc.

Plecaser iar capul, și îmi fixam mîinile puse pe genunchi.

— O să-ți treacă, continua el, o să-ți treacă. Și mult mai repede decît crezi. Sigur că-mi pare rău; îmi închipui ce simți în clipa asta. Dar știi că te și invidiez puțin? În viață, dacă cineva vrea să înțeleagă, să înțeleagă într-adevăr cum stau lucrurile pe lumea asta, *trebuie* să moară măcar o dată. Și atunci dacă așa e legea, mai bine să moară tînăr, cînd mai are încă timp înaintea lui ca să se ridice și să învie. . . E rău, tare rău să înțelegi la bătrînețe. Ce să mai faci? Nu mai e timp ca s-o iei de la zero, și generația noastră a comis atîtea, atîtea greșeli! Dar tu, cu voia lui Dumnezeu, ești tînăr! Peste cîteva luni, vei vedea, nici măcar n-o să-ți vină să crezi că ai trecut prin toate acestea. Ba, s-ar putea, chiar să fii mulțumit. Ai să te simți mai bogat, știu eu. . . mai matur. . .

— Să sperăm, am murmurat.

— Sînt fericit că am putut să mă descarc, că mi-am luat, în sfîrșit, piatra de pe suflet. . . Și acum, o ultimă recomandare. Îmi dai voie?

Am aprobat din cap.

— Nu te mai duce la ei acasă. Începe din nou să studiezi, ocupă-te de ceva, dă, eventual, lecții particulare, cred că se caută mult. . . și nu te mai duce. E și mai bărbătește, așa.

Avea dreptate. Printre altele, era și mai bărbătește așa.

— Am să încerc, am spus, ridicînd privirea. Am să fac totul ca să reușesc.

— Așa e bine !

S-a uitat la ceas.

— Și acum, du-te să te culci, a adăugat, că ai nevoie. Să văd și eu dacă pot închide puțin ochii.

M-am ridicat, m-am aplecat asupra lui ca să-l sărut, dar sărutarea noastră s-a transformat într-o îmbrățișare lungă, tăcută, plină de duioșie.

Așa am renunțat la Micòl.

În seara următoare, respectînd promisiunea făcută tatei, m-am abținut să mă duc la Malnate; în ziua următoare, era vineri, nu m-am prezentat în casa Finzi-Contini. A trecut astfel o săptămînă prima în care n-am văzut pe nimeni, nici pe Malnate nici pe ceilalți. Din fericire, n-am fost căutat în timpul acesta, ceea ce încon-
testabil că m-a ajutat. Altfel, poate că n-aș fi rezistat, și m-aș fi lăsat din nou prins.

Cîteva seri la rînd am continuat să vagabondez la întîmplare pe străzile orașului, observînd totul, atras imparțial de tot ce vedeam: de titlurile mari ale ziarelor care tapișau chioșcurile din centru, titluri de o șchioapă subliniate cu cerneală roșie; de fotografiile filmelor și spectacolelor de varietăți care le precedau, expuse de o parte și de alta a intrărilor cinematografelor; de conciliabulele bețivilor opriți în mijlocul străduțelor din orașul vechi; de plăcuțele cu numerele automobilelor aliniate în piața Domului; și de diversele tipuri de oameni care ieșeau din bordele, ori se iveau pe rînd din negura arborescentă de pe Montagnone și veneau să consume înghețată, bere sau sifon la teigheaua de zinc a unui chioșc apărut recent, în fundul străzii Scandiana. Într-o seară, pe la unsprezece, m-am trezit prin părțile pieței Travaglio, spiondînd interiorul, aflat în semiobscuritate, al faimoasei cafenele *Scianghai*, frecventată aproape numai de femei de stradă și de muncitorii dintr-un cartier vecin, Borgo San Luca; îndată după aceea, asistam sus pe bastionul ce domina locul, la o anemică întrecere de tir între doi derbedei, sub privirea dură a fetei toscane, fostă armatoare a lui Malnate. Stam de o parte, fără a spune nimic, fără să descalec cel puțin de pe bicicletă; astfel încît la un moment dat, toscana m-a apostrofat direct.

— Hei, tinere, a strigat. De ce nu vă apropiați să trageți cîteva focuri și dumneavoastră? Curaj, haide, nu vă fie teamă. Arătați-le ce știți prăpădiților ăstora!

— Nu, mulțumesc, am răspuns politicos.

— Nu, mulțumesc, a repetat ea. Doamne, ce tineret! Ce-ați făcut cu prietenul dumneavoastră? El, da, era un adevărat bărbat! Hai, spuneți: l-ați îngropat?

Nu am răspuns, și ea a izbucnit în rîs.

— Sărăcuțul! m-a compătimit. Duceți-vă iute acasă, iute, iute, că altfel vă bate tătucul cu cureaua. Duceți-vă să faceți nani!

În seara următoare, pe la miezul nopții, fără să știu de ce, sau ce anume căutam, mă aflu în cealaltă parte a orașului, și pedalam pe poteca de pămînt bătătorit, netedă și ușor sinuoasă, care alerga pe buza interioară a lui Mura degli Angeli. Era o splendidă lună plină; atît de limpede și de luminoasă, pe un cer absolut senin, încît farul devenea inutil. Pedalam încet. Descopeream, întinși pe iarbă, la rădăcina arborilor, noi și noi îndrăgostiți. Număram mașinal perechile. Cîte unii se agita-
u, înlănțuiți, pe jumătate goi, unul deasupra altuia; alții se despărțiseră de acum și stau întinși, mîna în mîna, alții, îmbrățișați, dar imobili, păreau că dorm. Am numărat așa peste treizeci de perechi. Și cu toate că, uneori, treceau atît de aproape de ei încît eram gata să-i ating cu roata, niciunul, niciodată, n-a părut să remarce prezența mea tăcută. Mă simțeam, și eram, un fel de stranie fantasmă călătoare; plină deopotrivă de viață și de moarte; de pasiune și de milă detașată.

Cînd am ajuns la înălțimea lui Barchetto del Duca, m-am oprit. Am coborît de pe bicicletă, am sprijinit-o de trunchiul unui pom, și cîteva minute am rămas așa, privind întinderea nemișcată și argintie a parcului. N-aș putea spune că mă gîndeam la ceva precis; ci la multe lucruri, unul după altul, fără să zăbovesc asupra niciunuia în mod deosebit. Priveam, ascultam gălăgia firavă și imensă a greierilor

și a broaștelor, și eram mirat eu însumi de surîsul ușor încurcat care îmi mișca buzele. «Așadar, iată-ne», am murmurat. Nu știam ce să fac, ce anume venisem să fac. Eram pătruns de senzația vagă a inutilității oricărei comemorări.

Am început să merg pe marginea povîrnișului acoperit cu iarbă, cu ochii la *magna domus*. Jos era totul stins, și deși ferestrele camerei lui Micòl dădeau spre miazăzi, deci nu le puteam vedea, eram sigur, cine știe de ce, că nici de la ele nu răzbătea nici un fir de lumină. Ajuns, în sfîrșit, să domin din înălțime exact punctul din zidul înconjurător «sacru», cum spunea Micòl, «*au vert paradis des amours enfantines*», m-a fulgerat, deodată, o idee. Dacă aș sări zidul, și aș intra pe furiș în parc? În acea îndepărtată după amiază de iunie, în copilărie, nu îndrăznisem s-o fac, îmi fusese teamă. Dar acum? De ce anume mi-ar mai putea fi teamă, acum?

Am aruncat o privire rapidă în jur, și peste o clipă eram la poalele zidului, regăsind brusc, în umbra înăbușitoare, mirosul de urzici și de murdărie de acum zece ani. Dar peretele zidului era altfel. Poate tocmai pentru că îmbătrînise cu zece ani (între timp îmbătrînisem și eu cu zece ani, și crescusem ca forță și statură) nu mi s-a părut nici atît de abrupt, nici atît de înalt cum mi-l aminteam. După o primă încercare neizbutită, am aprins un chibrit. Iată toate punctele de sprijin necesare, iată și cuiul mare, ruginit, ieșind încă din zid. La a doua încercare l-am atins; și, apucîndu-mă de el, mi-a fost, apoi, foarte ușor să mă ridic în mîini pînă pe creasta zidului.

Cum m-am așezat sus, cu picioarele spînzurîndu-mi de cealaltă parte, primul lucru pe care l-am notat a fost o scară mobilă sprijinită de zid. Împrejurarea nu m-a surprins, ci, mai degrabă, m-a amuzat. «Ca să vezi», am constatat, «pînă și scara». Înainte de a începe coborîrea, m-am întors, un moment spre Mura degli Angeli. Bicicleta era la locul ei: rezemată de trunchiul teiului, așa cum o lăsasem. Era o bicicletă veche, cu un lanț care foarte greu ar mai fi putut ispiți pe cineva.

În cîrînt cu ajutorul scării, am ajuns la pămînt, și, părăsind poteca paralelă cu baza zidului, am tăiat-o peste pajiștea presărată, ici, colo, cu pomi fructiferi, cîntînd să ajung astfel, rapid, la aleea principală, într-un punct aproximativ echidistant față de casa țărănească a lui Perotti și de puntea de bîrne peste Panfilio. Călcăm pe iarbă fără să fac zgomot, la fel de gol de gînduri; cuprins, uneori, de cîte un început de scrupul, dar înlăturînd de fiecare dată, încă de la naștere, cu o ridicătură din umeri, neliniștea sau îngrijorarea. Cît de frumos era, noaptea, Barchetto del Duca — îmi spuneam — cît de dulce îl lumina luna! Nu căutam nimic printre umbrele acelea lăptoase, în marea aceea de lapte și de argint. Chiar dacă aș fi fost surprins învîrtîndu-mă pe acolo, nimeni nu ar fi putut să-mi facă o vină prea mare. La urma urmei, dacă te gîndeai bine, aveam și eu un oarecare drept. . .

Am ieșit la alee, am traversat puntea peste Panfilio, și apni, luînd-o la stînga, am dat foarte repede în poiana cu terenul de tenis. Era exact. Profesorul Ermanno își ținuse promisiunea. Plasa metalică din jurul terenului zăcea strînsă într-o confuză grămadă luminiscentă, alături, în partea opusă celei unde erau aliniate de obicei scaunele de paie și șezlongurile pentru spectatori. Mai mult: începuseră lucrările pentru mărirea terenului, fiindcă, pe toate cele patru laturi era desțelenită cîte o fișie de pămînt de cel puțin trei metri pe liniile laterale și de cinci în spatele celor de fund. Alberto era bolnav, grav bolnav. Trebuia să se ascundă într-un fel oarecare, fie și în felul *acela*, gravitatea bolii. «Exce!ent!» l am aprobat.

Am ieșit la loc deschis, cu intenția de a face un larg ocol în jurul poienii, și nu m-am mirat, eram acum foarte departe de terenul de tenis, cînd am văzut înaintînd deodată dinspre *Hütte*, tropăind mărunț, silueta masivă, familiară a lui Jor. L-am așteptat pe loc și, cînd a fost la circa zece metri distanță, cîinele s-a oprit și

el. «Jor», am strigat înăbușit, «Jor» I. Jor m-a recunoscut. A imprimat cozii o mișcare scurtă, pașnică, de bucurie și s-a întors apoi încet pe urmele lui.

Din când în când se oprea, de parcă ar fi vrut să se asigure că-l urmez. Dar eu nu-l urmam, sau mai bine zis, deși mă apropiam treptat de Hütte, nu mă îndepărtam de marginea poienii. Mergeam aproape la douăzeci de metri de linia curbă a arborilor masivi și întunecați din acea parte a parcului, cu fața întoarsă mereu spre stînga. Aveam acum luna în spate. Poiana, terenul de tenis, pîntenul orb al *magnei domus* și mai departe, în fund, ridicîndu-se deasupra vîrfurilor înfrunzite ale merilor, smochinilor, prunilor, perilor, povîrnișul fortificației Mura degli Angeli: totul îmi apărea net, limpede, în relief, într-o lumină mai bună decît lumina zilei.

Înaintînd astfel, mi-am dat seama, la un moment dat, că mă aflu la cîțiva pași de Hütte: dar nu în față, în partea care da spre terenul de tenis, ci în spate, printre trunchiurile de brazi tineri și zăde de care era lipită. M-am oprit, Fixam forma neagră, tăiată în contralumină a cabanei. Devenisem dintr-o dată nesigur, nu mai știam unde să merg, încotro să mă îndrept.

Fixam într-una cabana și mă gîndeam acum, fără ca inima să-și întetească bătăile la un asemenea gînd; primindu-l cu indiferență cu care se lasă străbătută de lumină o apă moartă, mă gîndeam acum că sigur că da, poate că aici, la Micòl, venea Giampi Malnate în fiecare noapte, după ce mă părăsea în pragul casei (de ce nu? nu din cauza aceasta se rădea, oare, cu atîta grijă înainte de a ieși cu mine la cină?); ei bine, în acest caz, vestiarul de tenis putea fi pentru ei un excelent refugiu.

Sigur că da — continuam să raționez calm, într-un fel de repede murmur interior — Evident. Cum de putusem să fiu atît de orb? El bătea străzile cu mine, așteptînd să se facă tîrziu, și pe urmă, după ce, ca să spunem așa, mă băga în pat, pedala cît putea de iute spre ea, care îl aștepta, firește, în grădină. Evident. Acum înțelegeam adevărata cauză a gestului său din casa de toleranță. Normal: cînd faci dragoste în fiecare noapte, sau aproape, nu mai ai chef! Vine repede clipa cînd începi să oftezi după mamă, după cerul Lombardiei etcaetera... Și scara de lîngă zid? Numai Micòl o putea pune în punctul acela.

Eram lucid, calm, senin. Ca într-o pasiență, fiecare carte se potrivea la milimetru, toate tăieturile ieșeau perfect.

Micòl, desigur. Cu Giampi Malnate. Cu prietenul intim al fratelui bolnav. Pe ascuns și de toți ceilalți ai casei, părinți, rude și servitori, întotdeauna noaptea. În Hütte, firește, dar cine știe, în cîte o noapte poate și sus, în dormitor, în dormitorul cu opaline. Dar era, oare, pe ascuns? Sau ceilalți se prefăceau ca de obicei că nu văd, lăsau lucrurile în voia lor, și chiar, pe undeva le favorizau, pentru că, în fond, e omenesc și drept ca o fată de douăzeci și trei de ani, dacă nu vrea sau nu se poate căsători, să aibă totuși parte de tot ce poruncește natura? Cei din casă se prefăceau că nu văd nici boala lui Alberto. Era metoda lor. Mi-am ascuțit auzul. Tăcere absolută. Și Jor? Unde dispăruse Jor? Am făcut cîțiva pași, în vîrfurile picioarelor, spre Hütte. — Jor! am strigat tare.

Dar iată ajungînd pînă la mine, ca un răspuns, de foarte departe, prin aerul nopțatec, un sunet firav, îndurerat și parcă uman. L-am recunoscut imediat: era sunetul glasului drag și bătrîn al orologiului din piață care bătea orele și sferturile lor. Ce spunea? Spunea că încă o dată întîrziase tare mult, că era urît și prostesc din partea mea să-mi torturez în felul acesta tatăl, care precis că nici în noaptea aceea, neliniștit că nu mă întorsesem acasă, nu reușea să adoarmă; și că venise vremea ca sufletul meu să-și regăsească pacea. Cu adevărat. Și pentru totdeauna.

Și întorcînd spatele cabanei, m-am îndepărtat printre arbori, în partea opusă.

1958—61

În românește de RODICA LOCUSTEANU



Imobilismul lui Giorgio Bassani

Prin consonanța dintre realitatea autentică și realitatea poetică, Giorgio Bassani ocupă un loc aparte în literatura italiană contemporană. Rămas în afara curentelor, modelor și grupărilor de tot felul, el a reușit să rămână și în afara sferei de influență a unei puternice industrii culturale, reprezentate de tehnicismul erotizant al unui Alberto Bevilacqua, al unui Quarantotti Gambini ș.a.m.d. Conștiința lui Giorgio Bassani nu este falsă. La baza artei sale narative și poetice stă o substanță reală, adevărul propriei experiențe de viață. Însă această experiență, consumată în Ferrara ante și imediat postbelică, se reduce pînă acum la cea a copilăriei și adolescenței. Așa încît, deși de o intensă umanitate, deși cu o intenționalitate metafizică, respirația realismului bassanian nu este amplă.

Mai mult sau mai puțin inconstientă la nivelul individului, oprirea la un moment dat într-o anumită formă dincolo de care orice evoluție devine problematică, dificilă sau imposibilă, apare conștientă și necesară la nivelul scriitorului, mai cu seamă dacă este romancier. Mișcarea în afară este întreruptă în favoarea celei interioare de analiză și sinteză, de reculegere și comunicare a unei viziuni închegate despre lume. Uneori, însă, răgazul se transformă în oprire definitivă. Mișcarea nu mai este reluată, problematica nu se mai îmbogățește, viziunea saupra lumii nu se mai modifică, și eventuala evoluție se realizează numai în plan formal.

O oprire, încă nu știm dacă definitivă sau nu, s-a produs cu Giorgio Bassani. O sumă întreagă de factori de natură social-economică, psihologică și artistică par să explice perpetua revenire a scriitorului în Ferrara anilor '34-'40.

Născut la Bologna în 1916, într-o familie originară din Ferrara, Bassani și-a petrecut la Ferrara, în acest oraș închis, de provincie, copilăria, adolescența, tinerețea.

Categoria socială însăși din care făcea parte familia Bassani și majoritatea familiilor din societatea « bună » ferrareză aparțineau trecutului. Este vorba de categoria proprietarilor de pămînturi cu veleități aristocratice, o conștiință burgheză a stabilității, și metode de cultivare a pămîntului tradiționale, învechite, depășite de economia capitalistă postbelică. Circuitul economic se împletește aici cu circuitul vital. Iar Bassani are nu numai conștiința acută a crepusculului acestei lumi cu civilizația pe care o reprezintă, ci și pe aceea a apartenenței sale iremediabile la ea, ca la un mediu formativ. Vorbind despre ultimul roman, *L'Airone* (*Bitlanul*) apărut în 1968, în care pentru prima dată identitatea timpurilor este ruptă de o evoluție specifică și negativă a prezentului, scriitorul declara: « Una din ele

(cheile romanului n.n.) este de a vedea aici sfârșitul unei civilizații, al civilizației agrare în care ne-am născut (nu numai Limentani care nu întâmplător este moșier) în timp ce se naște o lume nouă în care nu mai avem nimic de făcut, în care sîntem simpli musafiri, simpli spectatori... Pot să-ți spun că sînt conștient de această transformare. Dar consider că datoria mea de scriitor este de a mărturisii acest sfârșit al unei epoci...»¹

Bassani este, în același timp, de origine israelită și, ca atare, a cunoscut și a fost membru al unei comunități umane distruse în cea mai mare parte de război. Această datorie de om și scriitor îi mai cerea odată să se oprească pentru a consemna și această moarte.

Dar poate că exista la el și o anumită înclinație temperamentală în această direcție. Pentru un temperament hipersensibil, aflat sub acțiunea unor forțe contrarii, de atracție și de respingere față de lume, păstrînd, probabil, ca eu-l narator din opera sa, un fond de refulare și de teamă față de lume, trecutul reprezenta ceva stabil, fără surprize, sigur.

De aici și funcția compensatorie a trecutului. El nu este numai apartenență social-economică, datorie a unei mărturii, sau înclinație temperamentală, ci, într-un fel, și o nostalgică evaziune dintr-un prezent cu caracteristici antiumane. Și mai este, lucru foarte important, un fundamental factor de echilibru, menit să contracareze refuzul prezentului. Element pozitiv, mult mai puternic decît contrariul său, el îi asigură scriitorului echilibrul de viață și de creație.

Umberto Saba compensa măruntă viață de toate zilele prin exaltarea ei în ton umil, Bassani printr-o întoarcere salvatoare spre trecut, chiar dacă ea se face cu luciditate și cu un simț măsurat al lucrurilor.



În 1943 Bassani părăsea micul oraș de provincie, închis în propria sa inerție, stabilindu-se la Roma. Dar, de fapt, el rămînea la Ferrara (teatru de acțiune în *Le storie ferraresi*, *Una note del'43*, *Il giardino dei Finzi-Contini* și *Dietro la porta*, ea este centrul stabil, punctul de plecare și sosire în *Gli occhiali d'oro* și *L'Airone*; adică toată narativa bassaniană de pînă acum), probabil nu numai pentru că aici trăise îndelung, nu numai pentru că ea era spațiul nativ, sau fabuloasa insulă a copilăriei și adolescenței contemplată mereu de memorie, ci și pentru că este pămîntul ferm, lucrul care dăinuie aproape neschimbat în timp, aproape neatins de timp, izvor de siguranță și de rezistență.

Războiul însuși nu o modifică. Găurile lăsate în *Fossa del Castello* de rafala mitralierei care ucisese 11 patrioți în noaptea de 15 decembrie 1943, au fost astupate. «... Orașul, după ce grămezile de moloz fuseseră înlăturate, și primul val al schimbărilor de suprafață trecuse, orașul își redobîndea încet încet profilul adormit, decrepit, pe care secolele de decadență clericală ce veniseră, printr-un decret nefericit al istoriei, după timpurile ghibeline, îl fixaseră într-o mască imposibil de schimbat într-un viitor Imaginabil»².

Profilul geografic și psihologic al Ferrarei poartă această amprentă a nemișcării și stabilității. Aceleași locuri, obiceiuri, oameni, discuții, politică, mod de viață.

¹ Interviu acordat revistei *Fiera letteraria* din 6 noiembrie 1965

² «Una lapide in via Mazzini», în *Le storie ferraresi*, Torino, Einaudi, 1960, p. 115

Neschimbat este cimitirul israelit, neschimbate sînt Bastioanele și Piazza della Certosa — locurile de întîlnire ale îndrăgostiților, neschimbate cele două cluburi la care vîrstnicii jucau bridge iar tinerii tenis, neschimbată strada principală, Corso Giovecca cu cafeneaua Caff  della Borsa, unde aceiași oameni fac aceeași politică și unde se descarcă eternul regret și complex al provinciei condamnată la o existență cenușe și inactivă.

Pe acest fundal ferrarez se distinge printr-un anumit specific al problematicei și destinului, comunitatea israelită. Și pentru ea, ca și pentru restul societății din oraș, războiul a fost o întrerupere. Mai tragică, e adevărat, dar tot o întrerupere, o plăc  comemorativă pe fațada sinagogii din strada Mazzini. Cu deosebirea că era întreruperea unui proces, a unei anumite evoluții istorice, în timp ce fundalul ferrarez avea indici statici: procesul de dezagregare a structurilor ebraice solide și defensive din perioada ghetto-ului în favoarea unei integrări tot mai accentuate în societatea italiană, a italianizării progresive.

Aceasta este diferența între generația vîrstnică, cu experiența și amintirea vie a ghetto-ului, și generația matură care se înscrie masiv la fascism în numele viitorului Italiei. Identificarea cu patria de adopțiune este atît de mare, încît în fața legilor rasiale mussolinienne, ea nu mai înțelege nimic. Așa se explică faptul că speră absurd într-un sfîrșit rapid al manevrelor mussolinienne, și că rămîne pe loc, pierind apoi în lagărele de concentrare.

Momentul a reprezentat un șoc puternic pentru tînăra generație din care făcea parte Bassani, și chiar dacă a fost depășit, i-a mărit, probabil, înstrăinarea. « Este ca și cum ai spune: Poate un italian, un cetățean italian să admită că este evreu și numai evreu? Ce ar trebui să fac? Să accept să fiu ceea ce sînt? Sau să mă adaptez să fiu ce vor alții?... Și în timp ce Nino tăcea jenat, simțeam cu o repulsie de nedescris cum se năștea în mine o ură atavică. Mă gîndeam la strada Mazzini, la strada Vignatagliata, la fundătura Torcicoda, la labirintul de străzi înguste, umede iarna și sufocante vara, care formau odinioară ghetto-ul din Ferrara. *Goi*; cită rușine, cită umilință, cită silă să te exprimi astfel ! »¹

« Liber cugetător », « israelit fără credință », cu complexul unui anumit tip ebraic, slab, timid, complicat (deși cu conștiința superioarității spirituale) față de cel catolic, simplu și puternic, care apare în toate scrierile sale cu caracter autobiografic (în opoziția dintre eu-l narator și Carlo Cattolica în nuvela *Dietro la porta*; eu-l narator și Malnate în *Il giardino dei Finzi-Contini*; sau Comaioli și colegii săi în *Il muro di cinta*; Edgardo Limentani și cei din jur în *L'airone*), Bassani nu neagă nici comunitatea, nici religia, nici originea. Poate pentru că sînt structuri care exprimă o organizare solidă. Poate pentru că, prin fibre foarte ad nci,  ln ind de tradiție și destin comun, le aparține totuși. În orice caz, efortul său constant este de comprehensiune solitară și de elevație umană.

Acțiunea lui Giorgio Bassani vizează salvarea trecutului ferrarez prin artă. Artă înseamnă eternitate, căci frumosul poetic e veșnic. Fixat în artă, imobil, trecutul este sustras morții și capătă abia acum viață în cadrul vieții veșnice a poeziei. Evident , influența lui Croce asupra sa este, totuși, foarte limitată. La Bassani frumosul poetic acționează asupra unui material obiectiv și istoricizat, conține elemente ideologice, iar artă sa, chiar dacă nu are o valoare constructivă, are una persuasivă, deci, oricum, practică. În același timp, deși de o mare frumusețe poetică,

¹ *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi, 1960 p.297

arta lui Bassani nu este o artă pură, ci o artă angajată în plan moral, o artă cu declarat conținut uman.

Lupta cu moartea constituie tema obsedantă a narațiunii bassaniene. Când curgerea timpului înseamnă moarte, oprirea lui este viață. Imobilismul realizează tocmai conservarea vieții. Personajul o încearcă, iluzoriu, prin ridicarea barierelor de lucruri și cuvinte, scriitorul prin incantație ritmică și picturalitate poetică, ce încremenesc mișcarea în tablouri și creează un excepțional efect de suspendare a realului.

Bariera lucrurilor este principalul zid de protecție al eroului bassanian în lupta lui împotriva morții, atît ca destin istoric cît și ca destin biologic.

Spre deosebire de o întreagă literatură modernă, lucrurile sînt umanizate. Omul se înconjoară de ele ca de o fortăreață, și le aproprie, le insuflă căldură umană. Mai mult, dacă pentru un tip uman activ ca Giampiero Malnate din *Il giardino dei Finzi-Contini*, ele sînt doar un instrument, un « paleativ », pentru un tip uman pasiv ca membrii familiei Finzi Contini, de pildă, ele se identifică aproape cu viața. Israeliti aristocrați, în preajma celui de al doilea război mondial, Finzi Contini experimentează tocmai această iluzorie fugă din fața timpului prin izolarea în lucruri. O izolare în spatele mai multor baricade: mai întîi zidul gros, din jurul parcului, apoi parcul însuși, imens, cu arbori de peste o sută de ani, pe urmă *magna domus*, o casă în care au pătruns numai doi oameni din afară; și pe urmă camerele fiecăruia, cu lucrurile lor votive. A lui Micòl Finzi Contini, apărută de cărți și vitrine pline de ceața opalinelor venețiene, sau a fratelui ei Alberto, cu un mobilier proiectat și realizat de el însuși: « Îl făcea plăcere, spuse, (Alberto Finzi Contini, n.n.) faptul că-i lăudam mobilierul. Cît despre Giampi Malnate, insinua că mobilat astfel, biroul semăna mai degrabă cu o *garçonnière* decît cu un birou, și, ca un bun comunist, mai susținea că lucrurile în sine pot oferi cel mult paleative, surrogat, iar el este din principiu contrar oricăror paleative ori surrogate. El însă, era de altă părere. Deși respecta opiniile lui Giampi, socotea că viața este și așa destul de confuză și de plictisitoare ca să mai fie la fel și mobilele sau bibelourile, mutele și credincioasele noastre tovarășe de cameră. »¹

În conversațiile lor este dominant simțul posesiunii, dar sensul acestei posesiuni și atitudinii nu este ofensiv, ci esențialmente defensiv.

Nevoia contactelor umane vii, pe care familia o simte, în sfîrșit, în toamna lui '39, ruperea izolării, sînt doar ultimele spasme dinaintea morții, mai puternică decît atari baricade vulnerabile.

Pentru o asemenea concepție, senzația de înstrăinare și de neparticipare afectivă la lucruri devine, în mod necesar, preludiul morții. Așa se întîmplă în cazul lui Edgardo Limentani, moșierul izraelit din *L'airone*. Numai că, în acest ultim roman, Bassani ajunge acum la un oarecare estetism al morții. Fiindcă, prin oprirea pe care o realizează, ea este concepută nu numai metafizic, ci și ca o victorie a formei frumoase împotriva mobilității degradante a timpului.

Cuvintele sînt și ele lucruri, sînt probe și noi ziduri de apărare ale vieții. Aceasta explică specificul dialogurilor directe și indirecte. Ele își justifică lungimea și transcripția amănunțită, nu atît prin ceea ce semnifică, cît prin simplul fapt că sînt, că fac parte din viață. La nivel stilistic, descrierile de obiecte sau transcrierile de conversații sînt pentru Bassani forme de stagnare a timpului, de dilatare a clipei. Pentru că poziția scriitorului în planul realului își găsește un corespondent în tehnica sa narativă. Bassani încetinește, frînează și oprește mereu mișcarea

¹ *Il giardino dei Finzi Contini*, idem, pag.155

romanească în clipe încremenite, în tablouri revelatoare. Ceea ce nu afectează cu nimic fluiditatea verbului. Căci nu fluența frazei stagnează, ci mișcarea personajului sau a evenimentului narat.

Astfel, Bassani creează în romane efecte specifice picturii. Există, de altfel, o fantastică asemănare între romanele scriitorului ferrarez și pinzele pictorului bolognez, Giorgio Morandi: același cadru închis, izolare, transparență și delicatețe, precizie și evanescență, lipsa de forță și liniștea unui realism crepuscular cu intenții vag metafizice.

Bassani reușește, de pildă, să suspende timpul real. Scrierile sale sînt pline de referiri istorice precise. Mai mult, narațiunea curge cronologic și cu toate acestea efectul de timp este abolit. Și aceasta fie printr-o distanțare temporală, prin realizarea unei permanente opoziții între prezent și trecut, care respinge trecutul cronologic într-unul poetic, așezat parcă în spatele unui perete de sticlă, fie prin deschiderile și închiderile în moarte. Prologul romanului *Finzi Contini* anunță moartea familiei, epilogul o reconfirmă și între aceste două morți, viața ei se îndepărtează tot mai mult, trecînd din dimensiunea timpului istoric în aceea a timpului poetic, suspendat în eternitate.

Dar picturală este mai cu seamă folosirea clar-obscurului în portretistică. Portretul se conturează în funcție de poziție și de sursă luminoasă, păstrînd părți umbrite pentru totdeauna. Oreste Benedetti, pe treapta de sus a scării, luminat de soare, are mai multe detalii decît Lida Mantovani, din povestirea cu același titlu a ciclului ferrarez, care, în întunericul subsolului, rămîne doar un subțiratic contur de umbră. Portretele sînt arareori complete. Personajul bassanian impresionează retina doar prin cîteva detalii, de obicei repetate. Portretul lui Micòl Finzi Contini lasă să se vadă ochii mari și verzi, părul auriu cu șuvițe mai albe, strălucind în soare, cuta dintre sprîncene în timpul unei înfierbîntate partide de tenis. Restul, nasul, conturul gurii, bărbia rămîn în umbră, necunoscute, ceea ce mărește fascinația personajului.

Dar chiar în *L'airone*, roman de tip analitic, roman într-o permanentă și dublă mișcare: mecanică și psihologică, în care detaliile portretistice se acumulează în mers, scriitorul, după ce le-a încheiat cu greu, în ultima clipă aruncă asupra lor un vâl care le tulbură liniile. Și le oprește astfel. Din Aleotti Gavino, țăranel proleter, apar mai întîi silueta și hainele. Apoi culoarea albastră a ochilor pe fața uscățivă. Mai tîrziu, în mașină, privirea întîlnește un profil cu tăieturi nete, ca să se fixeze în final asupra unei mîini mari și puternice, cu degete fine. Dar ultima imagine a lui Gavino apare prin geamul aburit de ceață al mașinii. Și în locul siguranței de pînă acum a detaliului se naște incertitudinea fizică și psihică a ansamblului.

Clar-obscurului portretistic i se adaugă, așadar, unul psihologic. Personajul este zugrăvit din afară, declarațiile sale nu-l destăinuie și nu-l deschid decît într-o măsură infimă, prisme optice ale celor din jur sînt contrastante și îl deformează, el emană sugestii din privire, gest, înfățișare, ca să-și păstreze, pînă la urmă, enigma.

În mișcarea lor oprită ca pe o pînză, profesorul Ermanno și doamna Olga Finzi Contini, sugerează o aristocratică izolare. « Se țineau de braț. El, mai mic decît soția și adus de spate, purta o haină de pînză alburie, o pălărie de panama cu panglică neagră, căzîndu-i peste lentilele groase ale pince-nez-ului, și se sprijinea într-un baston de bambus. Ea, toată în negru, ținea în brațe un buchet mare de crizanteme cules, desigur, în timpul plimbării, în cine știe ce colț îndepărtat al parcului. Îl ținea strîns la piept, cuprinzîndu-l cu brațul drept într-un gest de posesiune, aproape matern . . . »¹

¹ *Idem*, pag. 97

Personajele sînt astfel mai vag sau mai pronunțat enigmatice. În încercarea de dezlegare a misterului lor o funcție deosebită o are lumina amurgului. « Pe mica scenă din plața Mazzini se vedeau la stînga, înaintînd spre soare, din fundul străzii, rîndurile strînse și luminoase ale fetelor pe biciclete, iar la dreapta, nemișcat și cenușiu ca și zidul de care se sprijinea, contele Lionello Scocca. Cum să nu zîmbești în fața unui asemenea spectacol învăluit în lumina amurgului?» Acesta este momentul în care Geo Ioszi, un supraviețuitor al Buchenwaldului, are revelația adevăratei realități. Iar scriitorul notează cu un retorism frecvent în ciclul povestirilor ferrareze: « Oh, este foarte adevărat ! Lumina zilei este plictiseală și somn al spiritului. Dar așteptați să vină ora crepusculului, ora de umbră și lumină a unui crepuscul liniștit, de mai, și se poate întîmpla ca dintr-odată oameni și lucruri care înainte vi se părușeră complet normale, indifferente, să vă apară ceea ce sînt de fapt . . . să vă vorbească de ele și de voi . . . »¹

Se pare că lumina crepusculului este lumina preferată a scriitorului. Un ireal crepuscul de toamnă domină pictural și psihologic fundalul celui mai frumos roman al său, *Il giardino dei Finzi Contini*. Iar între irizația fundalului și prim planul narativ există o desăvîrșită armonie a totalității.

Giorgio Bassani este pînă acum creatorul unei opere armonioase în care o realitate autentică, smulsă trecutului, se îmbină cu o rafinată stilistică.

¹ « Una lapide in via Mazzini », în *Le storie ferraresi*, p.130

o tînă ră
prozatoare
americană

JOYCE CAROL OATES

DOUĂ NUVELE

Încotro pleci de unde vii?

Pentru Bob Dylan

O chema Connie. Avea cincisprezece ani și obiceiul repezit, nervos, ca un suspin de rîs, de a-și întinde gîtul aruncînd o privire scurtă în cîte o oglindă, sau de a cerceta fețele oamenilor vrînd să se încredințeze că a ei arată bine. Maică-sa, căreia nu-i scăpa nimic pentru că le știa pe toate, și care nu prea mai avea de ce să se privească în oglindă, găsea mereu în asta un motiv să o cicălească. «Nu te mai zgîi atîta la mutra ta. Ce e-n capul tău? Așa frumoasă te crezi?» o certa ea. Ascultînd învinuirile cunoscute de mult, Connie își înălța sprîncenele și ochii ei străbăteau prin maică-sa, către o imagine nouă, tot a ei, exact așa cum arăta în momentul acela: se știa frumoasă și asta îi ajungea. Și maică-sa fusese frumoasă, judecînd după fotografiile la minut din vechiul album, dar frumusețea i se stinsese și acum era mereu pe urmele lui Connie.

«De ce nu-ți ții camera curată, ca soră-ta? Cum te-ai pieptănat — ce naiba miroase așa urît? Fixativ? Cînd ai văzut-o pe soră-ta folosind porcăria asta?»

Soră-sa, June, avea douăzeci și patru de ani și încă mai locuia cu ei. Era secretară la liceul unde învăța Connie și, ca și cum n-ar fi fost destul să fie mereu cu ea sub același acoperiș, mai era soră-sa asta și atîta de comună, înceată și cumpănită de-i împuiaseră capul lui Connie, maică-sa și surorile maică-si, tot laudînd-o. June face așa, June face pe dincolo, June pune bani deoparte și face curățenie și gătește, în timp ce Connie nu știe să facă nimic fiindcă are capul plin de vise fără noimă pe care le toarce cu ochii deschiși. Taică-său era la lucru mai toată ziua iar cînd se întorcea cerea de mîncare; cît mîncea își citea ziarul și după masă se culca. Nu se prea ostenea să vorbească cu ele, în schimb maică-sa, de după capul lui plecat, o cicălea în continuare, pînă cînd Connie ajungea să-și dorească să moară maică-sa, să moară și ea și să se termine odată. «Mă face să-mi vârs și mațele uneori», se plîngea ea prietenelor. Vorbea pe un ton ridicat, superior și artificial și, din cauza asta, tot cespunea părea oarecum forțat, fie că era adevărat sau nu.

Avea totuși un avantaj: June ieșea în oraș cu prietene de-ale ei, fete la fel de neatrăgătoare și așezate ca și ea, și, cînd Connie voia să facă la

fel, maică-sa nu se opunea. Tatăl celei mai bune prietene a lui Connie le ducea pe fete cu mașina cale de trei mile pînă la oraș, le lăsa în cartierul comercial, de unde putea să colinde magazinele ori să intre la un film și, cînd se întorcea să le ia, la unsprezece, nu-și bătea capul să le întrebe ce au făcut.

Erau probabil un spectacol obișnuit, așa cum colindau cartierul comercial în șorturi, cu balerinii pe care îi tîrșiau pe asfalt, purtînd brățări cu amulete care le zornăiau în jurul încheieturilor delicate ale mîinilor; se aplecau una spre cealaltă șușotind și rîzînd pe furiș ori de cîte ori trecea cineva care le stîrnea interesul. Părul lui Connie, blond închis și lung, atrăgea toate privirile, și îl pieptăna ridicînd și tapînd o parte din el, restul lăsîndu-l liber pe spate. Purta o bluză tricotată care arăta într-un fel cînd era acasă și cu totul altfel cînd ieșea în oraș. Toate aveau la ea două fețe, una pentru acasă și alta pentru cînd nu era acasă: mersul, care putea fi copilăros și săltat sau atît de languros încît te putea face să crezi că aude o muzică în minte; gura palidă, cu veșnicul zîmbet prefăcut, devenea veselă și trandafirie în timpul serilor în oraș; rîsul, cinic și afectat acasă — « Ha, ha, ce nostim », — dar ascuțit și nervos oriunde altundeva, ca și clinchetul amuletelor de la brățările ei.

Uneori făceau într-adevăr cumpărături ori intrau la un film, deseori însă treceau șoseaua pierzîndu-se cu repeziciune printre oameni spre un restaurant unde se putea intra cu mașina și pe unde se învîrteau băieți și fete ceva mai mari. Restaurantul avea forma unei sticle uriașe, deși mai turtit decît o sticlă adevărată, și deasupra lui se rotea chipul unui băiat care ridica în mîină o chiftea, rînjind. Într-o seară pe la mijlocul verii, traversară astfel în fugă, cu respirația tăiată, ca spre o aventură, și, de îndată ce ajunseră, un individ scoase capul prin geamul mașinii și le chemă; era însă un simplu licean, care nu le plăcu. Erau încîntate că-și puteau permite să nu-l ia în seamă. Se îndreptară prin labirintul de mașini și autocamioane parcate spre restaurantul viu luminat și bîntuit de muște, purtînd pe fețele lor o expresie fericită de așteptare, de parcă ar fi pășit într-un templu sacru desprins din noapte pentru a le oferi toată pacea și fericirea după care tînjeau. Se așezară în fața teighelei încrucișîndu-și gleznele, cu umerii înguști țepeni de emoție, ascultînd muzica prin care toate căpătau o înfățișare atît de plăcută: muzica forma întotdeauna un fundal, ca în slujbele religioase, un fundal pe care te puteai biziu.

Un băiat, pe nume Eddie, se apropie să le vorbească. Se așeză de-a-ndoaselea pe un taburet, răsucindu-se în semicercuri, oprindu-se și întorcîndu-se, și după o vreme spuse că ar vrea să-i ofere lui Connie o gustare; acceptă; la ieșire o strînse ușor de braț pe prietena ei — care

își înălță capul cu o privire curajoasă și comică — și îi spuse să vină la unsprezece peste drum. « Nu pot să sufăr s-o las singură », îi spuse Connie cu un aer serios băiatului; acesta îi răspunse că nu va rămîne mult timp așa. Plecară spre mașina lui și, în drum, Connie nu se putu opri să cerceteze parbrizele și figurile din jur, pe chipul ei scînteind o mulțumire care nu avea nimic de-aface cu Eddie sau măcar cu locul acela; poate doar cu muzica. Își îndreptă umerii și respiră adînc, copleșită de fericirea de a trăi, și chiar în acel moment i se opriră ochii asupra cuiva la numai cîteva picioare de ea. Un băiat cu păr negru și ciufulit, într-o rablă decapotabilă vopsită auriu. O privea stăruitor și buzele i se lungiră într-un rînjit. Connie strînse pleoapele și întoarse capul dar nu se putu împiedica să privească înapoi iar el era tot acolo, cercetînd-o încă din ochi. Ridică un deget spre ea, rîse și spuse, « Pun eu mîna pe tine, păpușico », iar Connie își întoarse privirea de la el a doua oară și tot acest timp Eddie nu observă nimic.

Rămase trei ore cu el în restaurant, mîncînd chiftele și bînd Coca-cola în căni ceruite de pe care se prelingeau mereu stropi și apoi plecară de-a lungul unei stradele cam la o milă depărtare, iar cînd o aduse înapoi la unsprezece fără cinci, doar cinematograful mai era deschis în cartier. Prietena ei era acolo, de vorbă cu un băiat. Își zîmbiră, Connie se apropie și o întrebă, « Cum a fost filmul? », iar fata răspunse, « Credeam că știi tu. » Plecară cu tatăl fetei, obosite și încîntate, și Connie nu putu să nu se uite înapoi spre cartierul comercial, în întuneric acum, cu marele lui parking pustiu, cu reclamele stinse ca niște năluci, cu restaurantul în jurul căruia mașinile încă forfoteau neobosite. Era însă prea departe și muzica nu se mai auzea.

A doua zi dimineața, cînd June o întrebă cum a fost filmul, Connie răspunse, « Așa și-așa ».

Împreună cu fata aceea, ori cu încă una, Connie ieșea în oraș de cîteva ori pe săptămînă iar în rest stătea pe acasă—era vacanța mare—încurcînd-o pe maică-sa și gîndindu-se, visînd de fapt, la băieții pe care îi întîlnise. Dar toți se îndepărtau și se topeau într-un singur chip, care nici măcar nu era un chip ci o idee, un sentiment, amestecat cu zvicni-rile repezi și stăruitoare ale muzicii și cu aerul umed al nopților de iulie. Maică-sa nu contenea s-o tîrască înapoi la lumină găsindu-i tot timpul cîte ceva de făcut sau întrebînd-o din senin « Ce-nseamnă povestea cu Pettinger? »

Connie îi răspunse nervos, « A, aia. O aiurită. » Întotdeauna făcea o deosebire clară între ea și acel gen de fete, iar maică-sa era atît de naivă și de cumsecade încît o credea pe cuvînt. Atît de naivă reflecta Connie, încît era poate crud din partea ei s-o tragă mereu pe sfoară. Maică-sa își tîrșia prin

casă vechii ei papuci de pîslă și se plîngea prin telefon uneia din surori despre cealaltă, iar cînd cealaltă telefona, se plîngeau una alteia de a treia. Dacă era rostit numele lui June, vocea maică-si suna a încuviințare, pe cînd la numele lui Connie tonul era bineînțeles dezaprobat. Asta nu înseamnă în fond că n-o înghițea pe Connie și lui Connie i se părea chiar că maică-sa o preferă lui June, tocmai fiindcă e mai drăguță, dar și ea și June îi arătau prea des falsa lor exasperare, lăsînd impresia că se frămîntă și se zbat în jurul unui lucru de prea mică importanță pentru ele. Uneori, la cafea, erau aproape prietene, dar cîte ceva se iveau — un lucru enervant bîzînd ca o muscă pe deasupra capetelor — și fețele lor se înăspreau de dispreț.

Într-o duminică Connie se sculă pe la unsprezece — nimeni nu ținea să meargă la biserică — și se spală pe cap ca să-și poată usca pe îndelete părul la soare. Părinții cu soră-sa trebuiau să meargă la o mătușă pentru o petrecere la iarbă verde, dar Connie spusese că nici nu vrea să audă, dîndu-și ochii peste cap a plictiseală, ca să-i arate exact maică-si ce gîndește despre toată treaba. « N-ai decît să rămîi singură acasă », se răsti la ea maică-sa. Tolănită pe un șezlong, Connie îi urmări cu privirea la plecare, taică-său blînd și chel, îndoit afară prin geam pentru a putea scoate mașina cu spatele, maică-sa cu o privire încă furioasă, nici un pic îndulcită prin parbriz, și, pe scaunul din spate, sărmana June, teribil de gătită, de parcă nu știa ce înseamnă o petrecere la iarbă verde cu toți plozii care aleargă urlînd și cu muște. Rămase cu ochii închiși în soare, visînd pierdută în căldura ce o înconjura de parcă înota în dragoste, în dezmierdările ei, și gîndurile îi zburau către băiatul cu care mersese seara trecută, cît de drăguț fusese și cît era de plăcut întotdeauna, nu așa cum ar bănuia cineva de felul lui June, ci plăcut și liniștitor, ca în filme și în cîntece; și cînd deschise ochii abia dacă mai știa unde e, curtea din spate se refugia în ierburi spre un șirag de pomi ca un gard în spatele căruia cerul era pe deplin albastru și neclintit. « Șopronul » din azbest, vechi de trei ani, o făcu să tresară — părea de jucărie. Își scutură capul așteptînd să-și revină.

Prea era zăpușeală. Intră în casă și deschise radioul ca să înece tăcerea. Stînd pe marginea patului în picioarele goale ascultă o oră și jumătate un program duminical, « XYZ », disc după disc, cîntece obositor de repezi și zgomotoase pe care le fredonă, presărate cu exclamațiile lui « Bobby King »: « Atenție, fetele de la 'Napoleon' — Son și Charley vă recomandă cu căldură cîntecul următor ! »

Connie asculta și ea, scaldată în dogoarea unei bucurii zvîcnind lent, care părea să izvorască din muzică, trîndăvind leneșă în cămăruța neaerisită și respirînd cu fiecare înălțare și revenire ușoară a pieptului.

După o vreme auzi o mașină apropiindu-se pe alee. Tresări și se ridică speriată. Mașina lor nu putea fi, era prea curînd. Pietrișul scîrțîi tot drumul de la intrare — aleea era lungă — și Connie alergă la fereastră. Zări o mașină necunoscută. O rablă cu capota trasă, vopsită auriu strălucitor, răsfrîngînd difuz soarele. Începu să-i bata inima, își trecu nervos degetele prin păr, murmurînd, «Doamne, Dumnezeu!», întrebîndu-se înspăimîntată cum arată. Mașina frîna în fața ușii laterale și claxonul scoase patru sunete scurte ca un semnal pe care Connie trebuia să-l cunoască.

Întră în bucătărie, se apropie încet de ușa cu plasă de la intrare, o împinse și rămase în picioarele goale cu degetele chircite la marginea treptei. În mașină erau doi băieți și, în sfîrșit, îl recunoscă pe cel de la volan: avea păr negru ciufulit și aspru, caraghios ca o perucă, și rînjea către ea.

«Sper că n-am întîrziat», zise el.

«Cine naiba te crezi?» îl apostrofă Connie.

«Ți-am spus doar că te găsesc, nu?»

«Habar n-am cine ești.»

Răspundea cu acreală, atentă să nu pară curioasă sau dornică, el în schimb rostea cuvintele tare, repede și monoton. Connie privi fără grabă peste capul lui spre celălalt. Avea părul castaniu deschis și o șuviță îi cădea pe frunte. Favoriții îi dădeau o expresie cumplită și stingheră; nici nu-și dădea osteneala să se uite la ea. Amîndoi aveau ochelari de soare. Ai celui de la volan erau metalici, ogîndind totul în miniatură.

«Vii să te plimbi?», o întrebă băiatul.

Connie zîmbi enigmatic și lăsă părul să-i alunece liber pe un umăr.

«Ori nu-ți place mașina? Proaspăt vopsită», adăugă el. «Hei».

«Ce vrei?»

«Ești drăguță.»

Se prefăcu ocupată să gonească muștele din ușă.

«Ori nu mă crezi?»

«Uite, știi ce, mă cunoști de undeva?», rosti Connie indignată.

«Fii atentă, Ellie are un radio. Al meu e stricat». Ridică în sus brațul prietenului lui care ținea în mînă un radio mic cu tranzistori și acum Connie începu să audă muzica. Același program pe care îl ascultase și ea înăuntru.

«Bobby King?» întrebă.

«Îl ascult mereu. E nemaipomenit, nu?»

«Da, e bun», admise Connie cu rezervă.

«Ascultă numai, tipul e grozav. Țasta da, cîntăreț».

Connie roși puțin, pentru că din cauza ochelarilor îi era imposibil să vadă dacă o privea pe ea sau nu. Nu se putea decide dacă băiatul ăsta

îi place ori e un derbedeu, așa că stătea nehotărîtă în prag, nici nu cobora afară, nici nu intra înapoi în casă. Îl întrebă, «Ce naiba scrie pe mașina ta?»

«Nu vezi?» Băiatul deschise grijuliu portiera de parcă s-ar fi temut să nu cadă. Se strecură afară la fel de grijuliu, înfigîndu-și picioarele bine în pămînt, în timp ce minusculea lume metalică din ochelarii lui de soare diminuea ca o gelatină care se întărește, păstrînd acum în centru bluza colorată în verde aprins a lui Connie. «Pentru început, ăsta de aici e numele meu,» zise el. Pe una din aripi era scris ARNOLD FRIEND cu litere negre de smoală, alături de o față rotundă desenată rînjind care, cu excepția ochelarilor de soare, îi sugera lui Connie un dovleac. «Să mă prezint, sînt Arnold Friend, da, ăsta e numele meu adevărat și foarte curînd am să fiu prietenul tău, păpușico, iar în mașină este Ellie Oscar, care-i puțin cam timid.» Ellie își ridică tranzistorul pînă la umăr legîndu-l. «Iar numerele astea sînt un cifru secret, păpușico,» explică Arnold Friend. Citi cu voce tare cifrele 33,19,17 și își ridică sprîncenele către ea să vadă ce zice, dar ea n-avea prea multe de spus. Bara stîngă de protecție din spate era strivită și în jurul ei era scris pe fondul auriu scînteietor: «OPERA UNEI ȘOFERITE TRĂZNITE». De data asta Connie rîse. Arnold Friend o privi bucuros. «Pe partea cealaltă e și mai mult — vii să vezi?»

«Nu».

«De ce?»

«De ce nu vin?»

«Nu vrei să vezi ce scrie pe mașină? Nu vii să ne plimbăm?»

«Nu știu.»

«Cum adică?»

«Am treabă.»

«Ce treabă?»

«Treabă.»

Băiatul izbucni în rîs ca și cum Connie ar fi spus ceva caraghios și se plezni cu palmele peste coapse. Stătea într-un fel ciudat, sprijinindu-se de mașină ca și cînd și-ar fi căutat echilibrul. Nu era înalt, doar cîțiva centimetri mai mult decît ar fi avut Connie dacă ar fi coborît lîngă el. Lui Connie îi plăcea cum era îmbrăcat, ca toți ceilalți băieți de vîrsta lor: pantaloni strîmți și decolorați, vîrțiți în niște bocanci negri uzați, o curea care îi strîngea mijlocul demonstrînd că e suplu, o bluză albă cam mînjită prin care i se vedeau mușchii rotunzi și tari ai brațelor și umerilor. Avea înfățișarea unui om care face muncă grea, ridică și cară. Pînă și la gît avea mușchi. Trăsăturile lui erau aproape familiare lui Connie: maxilarul, bărbia și obrații ușor umbriți fiindcă nu se bărbierise de vreo două zile,

nasul lung și încovoiat, adulmecînd de parcă ea ar fi fost o desfătare din care curînd avea să se înfrupte; deși, de fapt, totul nu era decît o glumă.

«Connie, nu spui adevărul. Asta e ziua rezervată ca să te plimbi cu mine, știi foarte bine,» o contrazise el rîzînd încă. Felul în care se opri revenindu-și din accesul de rîs dovedi însă că fusese doar un șiretlic.

«Știi cum mă cheamă?» întrebă ea bănuitoare.

«Connie».

«Poate că da și poate că nu».

«O cunosc eu pe Connie a mea», zise el clătînînd amenințător un deget. Acum Connie îl revăzu și mai clar, acolo, la restaurant, și obrajii i se îmbujorară cînd își aminti cum respirase adînc cînd trecuse prin dreptul lui — întrebîndu-se cum o fi văzut-o el atunci. O ținuse minte. «Ellie și cu mine am venit aici special pentru tine», întregi el. «Ellie poate să stea în spate. Ce zici?»

«Încotro?»

«Încotro ce?»

«Încotro o să mergem?»

O privi. Își scoase ochelarii și Connie observă ce palidă era pielea din jurul ochilor lui, două adîncituri care, în loc să fie umbrite, luminau. Avea în ochi așchii de sticlă sfărîmată care răsfrîngeau lumina binevoitor. Parcă ideea de a pleca undeva, la plimbare cu mașina, îi era cu totul nouă.

«Așa, la plimbare, scumpa mea Connie».

«Nu ți-am spus că mă cheamă Connie», i-o tăie ea.

«Nu, dar știam eu. Știu cum te cheamă, știu o mulțime de lucruri, știu tot despre tine», spuse Arnold Friend. Încă nu se mișcase, stătea tot sprijinit de o aripă a rablei lui. «M-am informat în mod special, despre o fată așa de drăguță, și am aflat tot — de exemplu că părinții și sora ta sînt plecați, știu și unde și cît timp o să lipsească, și mai știu și cu cine ai fost ieri seară și pe prietena ta cea mai bună o chemă Betty. Ei?»

Vorbea simplu și cadențat ca și cum ar fi recitat cuvintele unui cîntec. Zîmbetul lui însă o liniști, asigurînd-o că totul e în regulă. În mașină Ellie făcu radioul mai tare fără să-i privească măcar.

«Ellie poate să stea în spate», anunță iar Arnold Friend. Indică spre prietenul lui cu o zvîcnire indiferentă a bărbiei ca și cum Ellie nu conta și ea n-avea nevoie să se gîndească la el.

«De unde știi toate astea?» întrebă Connie.

«Mai ascultă: Betty Schultz și Tony Fitch și Jimmy Pettinger și Nancy Pettinger», înșiră el legănat. «Raymond Stanley și Bob Hutter»

«Vrei să spui că îi cunoști chiar pe toți?»

«Da, pe toată lumea».

« Aiurea. Nu ești de pe aici.»

« Ei nu».

« Atunci de ce nu te-am văzut pînă acum?»

« Ba m-ai văzut» o contrazise el. Privi în jos spre pantofi, oarecum mîlnit. « Dar nu ții minte.»

« Cred că pe tine te-aș fi ținut minte», replică Connie.

« Zău?» Și Arnold Friend ridică ochii strălucind de încîntare. Începu să-și lovească ușor pumnii unul de altul în ritmul muzicii de la aparatul lui Ellie. Connie își mută privirea de la zîmbetul lui spre mașina vopsită atît de strălucitor încît aproape o dureau ochii cînd o privea. Se uită la nume, ARNOLD FRIEND. Peste bara de protecție din față citi o expresie cunoscută — FOLOSITĂ CU ÎNCREDERE FARFURIILE ZBURĂTOARE. Era o expresie folosită de puști anul trecut, uitată acum. O privi o vreme de parcă cuvintele acelea ar fi avut un sens anume pentru ea, necunoscut încă.

« La ce te gîndești? Ei!», făcu Arnold Friend. « Ți-e poate frică să nu-ți răvășască vîntul părul?»

« Nu»

« Sau crezi că nu conduc bine?»

« Cine știe.»

« Greu te mai mulțumește omul. De ce ești așa? Doar îți sînt prieten : cînd ai trecut pe lîngă mine nu m-ai văzut făcînd semnul meu?»

« Care semn?»

« Al meu». Și contură un X în aer, înclinîndu-se spre ea. Nu erau mai mult de trei metri între ei. După ce mîna lui coborî, X-ul rămase în aer aproape vizibil. Connie lăsă ușa cu plasă să se închidă și rămase nemișcată în spatele ei, ascultînd muzica amestecată a celor două aparate, al ei și al băiatului. Se uită îndelung la Arnold Friend. Stătea în picioare atît de țeapăn, prefăcîndu-se degajat, cu o mîină lăsată neglijent pe mînerul portierei, de parcă numai așa își menținea echilibrul și nu avea de gînd să mai facă vreo altă mișcare. Recunoscuse la el o mulțime de lucruri, pantalonii gata să pleznească, scoțîndu-i în evidență coapsele și fundul, bocancii de piele soioși și bluza strîmtă, chiar și zîmbetul ăla prefăcut prietenos, zîmbetul somnoros și visător sub care toți băieții ascund o idee pe care nu prea vor s-o rostească. Recunoscuse toate astea, pînă și vorba lui cîntată, ușor batjocoritoare, glumeață, un pic tristă, recunoscuse și lovirea ritmică a pumnilor, omagiu muzicii neîntrerupte din spaiele lui. Totuși ceva nu era în regulă.

Întrebă deodată, « la spune, cîți ani ai?»

Zîmbetul lui dispăru. Connie își dădu seama în acel moment că Arnold Friend nu mai era un puști, ci mult mai vîrstnic—la vreo treizeci

de ani dacă nu mai mult. Inima începu să-i bată mai repede.

«Asta-i bună. Nu vezi că-s de vîrsta ta?»

«Pe dracu, ești.»

«Poate un an doi mai mult. Am optsprezece ani.»

«Optsprezece?» întrebă ea neîncrezătoare.

Rînji ca s-o liniștească și îi apărură adîncituri la colțurile gurii. Avea dinți mari și albi. Rînji atît de tare încît ochii i se îngustară cît două crăpături iar ea observă ce gene dese are, negre și dese, parcă desenate cu smoală. Apoi, din senin, păru stînjenit și se uită peste umăr înapoi spre Ellie. «Asta da, nebun», zise el. «Nu e trăznit? E un individ zmu-cit, strașnic tip, nu?» Ellie tot mai asculta muzică. Din cauza ochelari-lor era imposibil să știi ce gîndește. Avea pe el o cămașă țipătoare por-tocalie pe jumătate descheiată ca să i se vadă pieptul albicios albăstriu, fără mușchii lui Arnold Friend. Gulerul cămășii era ridicat de jur împre-jur și vîrfurile lui se înălțau pînă dincolo de bărbie de parcă îl ocroteau. Își lipise tranzistorul de ureche și somnola acolo într-un fel de uimire sub soarele arzător.

«E cam ciudat», zise Connie.

«Hei, zice că ești cam ciudat ! Cam ciudat !» strigă Arnold Friend. Izbi cu pumnul în mașină ca să-i atragă atenția lui Ellie. Ellie se întoarse către ei pentru prima oară și Connie observă brusc speriată că nici el nu mai era puști — avea tenul alb spîn, obrajii slab purpurii de parcă vasele de sînge erau prea aproape de suprafața pielii, chipul unui prunc de patruzeci de ani. Connie simți că o cuprinde amețeala cînd îl văzu și se holbă la el așteptînd parcă ceva care să-i alunge panica primului moment, să readucă liniștea. Buzele lui Ellie îngînau neîncetat cuvinte, bolboroseau în același timp cu vorbele care-i urlau în ureche.

«Mai bine plecați amîndoi de aici», spuse Connie cu vocea sleită.

«Ce? Cum adică?» urlă Arnold Friend. Am venit să te luăm cu ma-șina. E duminică.» Avea vocea celui de la radio acum. Exact aceeași, se gîndi Connie. «Azi e duminică toată ziua, știi? Uite ce-i păpușico, cu oricine ai fi fost aseară, nu uita că azi ești cu Arnold Friend și numai cu el ! la vino jos,» zise el, de data asta cu totul pe alt ton, ceva mai scă-zut, de parcă îl ajunsese în sfîrșit căldura.

«Nu vreau. Am treabă.»

«Nu zău.»

«Mai bine plecați.»

«Nici gînd, dacă nu vii și tu.»

«Pe dracu dacă vin.»

«Connie, să nu faci pe proasta cu mine. Adică — adică vreau să-ți spun să n-o faci», zise el clătînînd din cap. Rîse neîncrezător. Își ridică

ochelarii deasupra frunții, grijuliu ca și cum într-adevăr purta o perucă, îndesându-și ramele mai bine după urechi. Connie îl privea în neștire și din nou o cuprinsese amețeala și teama, frica crescând înăuntrul ei într-atât încât timp de o secundă nici nu-l mai văzu clar, ci ca o umbră lipită de mașina aurie, și îi trecu prin cap că, deși ajunsese într-adevăr acolo, de fapt el nu venea de nicăieri, nu era de nicăieri, și tot ce era legat de el chiar și muzica atât de cunoscută, erau doar pe jumătate adevărate.

«Dacă vine tata și vă vede»

«N-avea grijă, nu vine. E la o petrecere.»

«Cine ți-a spus?»

«La mătușa Tillie. În momentul ăsta cred — cred că beau ceva. Stau jos», zise el nelămurit, îngustându-și ochii de parcă putea străbate cu ei toată distanța pînă dincolo de oraș, în curtea din spate a mătușii Tillie. Apoi imaginea parcă deveni mai clară și el aprobă hotărît din cap. «Chiar așa. Stau jos. Uite-o și pe sor-ta într-o rochie albastră, cu tocuri, vai de capul ei de caraghioasă — nici pe departe ca tine, inimioaro ! Și maică-ta o ajută pe o femeie grasă la porumb, îl curăță — îl cojesc»

«Care femeie grasă?» strigă Connie.

«De unde vrei să știi, doar nu le cunosc pe toate grasele din lume !» rîse Arnold Friend.

«Doamna Hornsby trebuie să fie... Dar cine a invitat-o?» strigă iar Connie. Se simțea un pic amețită. Respira grăbit.

«E prea grasă. Nu-mi plac femeile grase. Îmi plac fetele ca tine, inimioaro», zise el zîbindu-i leneș. Se priviră un timp prin plasa ușii. El spuse blînd, «Uite ce ai să faci: o să ieși de acolo. O să stai lîngă mine în față și Ellie o să stea în spate, la naiba cu Ellie, este? Doar nu-i în-tîlnirea lui. Cu mine ai în-tîlnire. Eu sînt iubitul tău, inimioaro.»

«Ce? Ești nebun»

«Da, sînt iubitul tău. Nu știi ce înseamnă asta, dar vei afla,» zise el. «Îți spun eu, pentru că eu știu tot despre tine. Și zău dacă n-o să fie plăcut, și, să știi, n-o să poți găsi unul mai bun ca mine ori mai politicos. Niciodată nu-mi calc cuvîntul. O să-ți povestesc cum este. La început, adică prima oară, sînt întotdeauna foarte drăguț. O să te țin așa de strîns că nici n-o să-ți treacă prin cap să te desfaci sau să te prefaci că vrei să pleci fiindcă o să știi că nu poți. Voi pătrunde în cele mai adînci taine din tine iar tu te vei supune și mă vei iubi»

«Ține-ți gura ! Ești nebun de-a binelea !» strigă Connie. Se trase înapoi din ușă și își astupă urechile cu mîinile de parcă ar fi auzit un lucru groaznic care nu o privea. «Nimeni nu vorbește așa, ești nebun,» repetă ea în șoaptă. Inima îi crescuse aproape să-i spargă pieptul și tresăltările ei o inundau cu sudoare. Privi afară și-l văzu pe Arnold Friend stînd nemișcat

pe loc, apoi înaintînd un pas către verandă, împleticindu-se. Fu gata să cadă. Dar, ca un bețiv abil, reuși să-și recapete echilibrul. Se clătină în bocanci și se agăță strîns de unul din stîlpii verandei.

« Inimioaro? », zise el. « Mă auzi? »

« Du-te dracului de aici ! »

« Fii cuminte, frumoaso. Mai bine ascultă. »

« Anunț poliția »

Arnold Friend se clătină din nou și scuipă printre dinți, numai pentru el, o înjurătură pe care ea nu trebuia s-o audă. Dar chiar și acest « Dumnezeii ! » sună artificial. Apoi începu din nou să zîmbească. Ea urmări ivirea zîmbetului, dosit parcă din spatele unei măști. Toată fața lui e o mască, se gîndi ea înnebunită de spaimă, bronzată pînă la guler și oprindu-se acolo ca și cum cineva i-ar fi întins un strat gros de machiaj pe obraz, uitînd însă de gît.

« Ei, frumoaso? Uite cum stă treaba. Eu nu mint niciodată, și-ți promit ceva : n-am să vin înăuntru după tine. »

« Bine faci ! Anunț poliția dacă — dacă nu — »

« Inimioaro, » zise el acoperindu-i vocea, « inimioaro, eu nu intru după tine pentru că o să vii tu afară. Și știi de ce? »

Connie gîfîia. Bucătăria i se părea cu totul necunoscută, o cameră în care se refugiase dar care nu era bună de nimic, n-o putea ajuta. Geamul bucătăriei n-avusese niciodată perdele, deși trecuseră trei ani, iar în chiuveță erau vasele pe care trebuia să le spele ea probabil, și, dacă-ți treceai palma pe deasupra mesei, ai fi dat de ceva lipicios.

« Mă ascuți, frumoaso; da? »

« — să anunț poliția — »

« Cum pui mîna pe telefon nu-mi mai țin promisiunea și intru. Ce zici, vrei să vin? »

Connie se repezi spre ușă încercînd s-o încuie. Degetele îi tremurau « La ce bun s-o încui », zise liniștit Arnold Friend, vorbindu-i drept în față. « E o simplă ușă cu plasă. O nimica toată. » Unul din bocancii lui avea o înclinare ciudată, parcă era gol. Era îndreptat spre stînga, îndoit din gleznă. « Vreau să spun că oricine poate sparge o ușă, un geam, ori lemn sau fier ori altceva, dacă e nevoie, absolut oricine, și cu atît mai mult Arnold Friend. Dacă s-ar aprinde casa, păpușico, ai alerga afară drept în brațele mele, ca la tine acasă — ai pricepe că sînt iubitul tău și ai termina cu prostiile. E adevărat că nu-mi displace o fetiță dulce și timidă, dar să nu faci pe proasta. » Unele cuvinte fuseseră rostite cu o ușoară tărăgănare și Connie recunoscuse ceva în ele — ecoul unui cîntec de anul trecut, despre o fată aruncîndu-se în brațele prietenului ei, simțindu-se în sfîrșit iar acasă.

Connie stătea în picioarele goale pe linoleum, holbându-se la el. «Ce vrei de la mine?» murmură.

«Pe tine te vreau», îi răspunse el.

«Ce?»

«De cum te-am văzut în seara aia mi-am zis, da băiete, asta e. De la prima ochire.»

«O să se întoarcă tata. Vine să mă ia. A trebuit să mă spal pe cap întâi, dar — » Vorbea repede și sec, abia șoptit.

«Nu, tăticu nu vine, dar într-adevăr a trebuit să-ți speli părul, pentru mine. E frumos și strălucitor și numai al meu. Ți mulțumesc, ini-mioaro», zise el cu o prefăcută plecaciune și din nou aproape că-și pierdu echilibrul. Trebui să se aplece și să-și îndrepte bocancii. Era clar că picioarele nu-i ajungeau până la fund în ei; se vede că-și îndesase ceva sub tălpi ca să pară mai înalt. Connie se holba la el și dincolo de el, în mașină, la Ellie, care părea că privește în gol spre ceva din dreapta ei. Acest Ellie spusese, sugîndu-și cuvintele din aer unul după altul, ca și cum abia le descoperea, «Să smulg firele de la telefon?»

«Mai ține-ți gura», zise Arnold Friend, cu fața roșie fie din cauză că se aplecase ori poate încurcat fiindcă Connie îi observase bocancii. «Nu-i treaba ta.»

«Ce ce ai de gînd? Ce vrei de la mine?» blîgui Connie. «O să chem poliția și o să te prindă și o să te închidă»

«Am promis să nu intru dacă nu te atingi de telefon și mă țin de cuvînt», îi aminti Arnold Friend. Își reluă poziția încercînd să-și îndrepte umerii. Avea aerul unui erou de film care rostește o replică importantă. Vorbea însă prea tare, de parcă se adresa cuiva din spatele lui Connie. «Nu am de gînd să dau buzna într-o casă străină, tot ce vreau e să vii tu la mine, așa cum e normal. Ori nu știi cine sînt?»

«Un nebun», murmură ea. Se îndepărtă de ușă deși nu voia să intre în cealaltă cameră, de parcă asta l-ar fi îndreptățit pe el să treacă pragul. «Ce vrei... ești nebun, ce...»

«Cum? Ce spuneai, păpușico?»

Ochii ei lunecară repede prin toată bucătăria. Nu-și putea aminti unde se află.

«O să fie cum ziceam, păpușico: o să ieși de acolo și o să facem o plimbare frumoasă cu mașina. Dar dacă nu ieși, o să așteptăm pînă vin ai tăi acasă și o s-o pătească toți.»

«Vrei sau nu să smulg firele?» întrebă Ellie. Depărtase radioul de ureche și se strîmba de parcă fără radio nu putea suporta aerul.

«Ți-am mai zis să-ți ții botul, Ellie», zise Arnold Friend, «dacă ești surd fă bine și pune-ți un aparat auditiv, ai priceput? Vezi-ți de treabă.

Fetița asta n-o să ne dea de furcă, ai să vezi numai ce drăguță o să fie cu mine, așa că, Ellie, nu te amesteca, doar nu e întâlnirea ta — nu? Nu mă mai încolți, nu ocupa tot drumul ca un șofer zănatec, nu mă îngheșui, nu mă pisa la cap și nu te mai ține atât după coada mea», spuse el cu o voce rapidă și fără intonație, de parcă trecea în revistă toate expresiile pe care le știa dar nu mai era sigur care dintre ele erau la modă, apoi se aruncă spre cele mai noi, construindu-le cu ochii închiși. «Nu te furișa pe sub gardul meu, nu te vîrî în gaura mea de verighetă, nu-mi adu-meca lipiciul, nu-mi suge acadeaua, ține-ți acasă degetele alea unsuroase!» Își duse palma streășină la ochi și o cercetă din privire pe Connie, care se sprijinea cu spatele de masa din bucătărie. «Nu te uita la el, păpușico, e o canalie. Un timpit. Este? Eu sînt cel mai potrivit pentru tine, și, cum spuneam, o să ieși afară de acolo ca o fată cuminte și o să-mi dai mîna și nimeni altcineva n-o să pătească nimic, nimeni, adică nici tătutul tău chel și simpatic, nici mămica, nici sora ta care poartă tocure înalte. Spune și tu: de ce să-i amestecăm pe toți în treaba asta?»

«Lasă-mă-n pace», murmură Connie.

«La zi, o cunoști pe bătrîna de mai încolo, cu puii ăia de găină — o știi?»

«A murit!»

«A murit? Cum? O cunoști?» întrebă Arnold Friend.

«A murit»

«Nu ți-e simpatică?»

«A murit...a...nu mai este acolo...»

«Te-am întrebat dacă nu ți-e simpatică, dacă ai ceva împotriva ei? Poate-i porți pică?» Aici vocea îi scăzu de parcă știa că spusese ceva prea brutal. Își duse mîna la ochelarii ridicați deasupra frunții, vrînd parcă să se convingă că mai sînt acolo. «Ei, e timpul să fii cuminte.»

«Ce vrei să faci?»

«Vreo cîteva trebușoare,» zise Arnold Friend. «Dar îți promit că n-o să dureze mult și ai să vezi că am să-ți plac pînă la urmă așa cum ajunge să-ți placă cineva de care ești foarte aproape. Da, da, am să-ți plac. Hai ieși, nu mai ai ce căuta aici. Doar nu vrei să pătească ceva ai tăi, nu?»

Connie îi întoarse spatele dar se izbi în grabă de un scaun sau de masă, lovindu-se la picior, ceea ce n-o împiedică să alerge spre camera din fund și să ridice receptorul din furcă. Ceva îi răsună în ureche, un zbîrnlit slab, dar, cum îi era aproape rău de frică, rămase nemișcată ascultîndu-l — receptorul era umed, rece și foarte greu, iar degetele ei bîlbîiră către cadran, prea slabe pentru a-l atinge. Începu să țipe în telefon, în zumzetul care se auzea. Urlă, strigă după maică-sa, simți cum răsua-

flarea i se smulge din piept din ce în ce mai des, ca un obiect cu care Arnold Friend o străpungea fără urmă de milă. O tînguire zgomotoasă sfîșietoare o copleși zăvorînd-o în adîncul ei, la fel ca pereții casei în care se afla.

După o vreme își reveni. Era așezată pe podea, cu spatele ud lipit de perete.

Îl auzi pe Arnold Friend vorbind în dreptul ușii. «Așa, fetițo. Pune jos receptorul.»

Connie îl azvîrli din mînă.

«Nu, inimioaro. Ridică-l și pune-l frumos.»

Îl ridică și îl puse la loc. Tonul încetă.

«Așa. Acum ieși afară.»

Groaza îi lăsase un gol pe dinăuntru. Groaza care dispăruse odată cu răcnetele. Stătea cu un picior strîns sub ea și adînc în mintea ei ceva ca un punct luminos rămînea aprins, nelăsînd-o să se liniștească. Se auzi gîndind. N-am s-o mai văd niciodată pe mama. Niciodată n-am să mai dorm în patul meu. Bluza ei verde era toată udă.

Arnold Friend spuse binevoitor, cu voce tare, ca pe scenă, «Locul de unde ai venit nu mai există și locul către care ai vrut să pleci a dispărut. Locul ăsta pe care stai acum — în casa lui taică-tău — e doar o cutie de carton pe care pot s-o dărîm cînd vreau. Știi asta de la început, nu? Mă auzi?»

Își zise, Trebuie să mă gîndesc. Trebuie să găsesc o soluție.

«O să mergem aici, nu prea departe, pe un cîmp frumos, înmiresmat și cu mult soare», zise Arnold Friend. «O să te țin strîns în brațe și n-o să ai de ce să vrei să fugi; am să-ți arăt ce înseamnă și ce aduce dragostea. La dracu cu casa asta! Pare destul de solidă», continuă el. Zgîrie peretele cu unghia dar zgomotul n-o mai făcu pe Connie să se înfioreze ca în alte dăți. «la pune-ți mîna pe inimă, păpușico. Simți? Pare și ea solidă, dar noi, noi doi știm adevărul. Poartă-te frumos și cald cu mine, așa cum știi tu, fiindcă, spune, ce altceva ar putea face o fetiță ca tine decît să fie caldă și drăguță și să se supună? — și să plece de acasă înainte de a se întoarce părinții ei?»

Își simțea inima zvîcnind. Parcă o ținea în palmă. Pentru prima oară în viață se gîndi că de fapt nici nu era a ei, nu-i aparținea, era doar un obiect viu care zvîcnea în ea, se zbătea înăuntrul unui trup care nici el nu-i aparținea.

«Doar nu vrei ca ei să pățească ceva», spuse iar Arnold Friend. Hai, frumoaso, ridică-te. Ridică-te singură.»

Se sculă în picioare.

«Acum întoarce-te înapoi. Așa. Vino spre mine. — Ellie, nu ți-am spus să dai aia la o parte? Cretinule. Cretin mizerabil și bleg», zise Arnold Friend. Cuvintele lui nu arătau supărare, erau doar parte dintr-un descîntec. Un descîntec blînd. «Acum vino spre mine prin bucătărie, inimioaro, și zîmbește, hai, ia încearcă, ești o fetiță foarte dulce și curajoasă; ceilalți mănîncă acum porumb și crenvurști clocotiți pînă crapă, lîngă focul aprins afară, și nu știu nici cel mai mic lucru despre tine, ca și pînă acum de fapt, și tu, păpușico, ești mai deșteaptă ca ei fiindcă nici unul nu ți-ar fi dat ce o să-ți dau eu.»

Connie simți sub tălpi linoleumul rece. Își ridică părul din ochi. Arnold Friend dădu drumul stîlpului și, ca o încercare, desfăcu brațele pentru a o primi, ținînd coatele întoarse înăuntru unul spre altul și palmele atîrnînd moi, imitînd o îmbrățișare stînjenită și ironică, ca să n-o intimideze.

Connie întinse mîna spre plasa ușii. Își urmări propriile mișcări în timp ce împingea încet ușa, de parcă era undeva departe, în siguranță, în pragul celeilalte camere și își vedea de acolo corpul și capul cu păr lung ieșind în soare către locul unde o aștepta Arnold Friend.

«Fetița mea dragă cu ochi albaștri», zise el într-un suspin melodios care n-avea nici o legătură cu ochii ei căprui, dar care fu reluat neschimbat de marile întinderi însoțite ce-l împresurau din toate părțile — atîta pămînt cum nu mai văzuse Connie niciodată și despre care nu știa decît că într-acolo se îndreaptă.

Roata iubirii

Pier cîte unii, trași

Pe a iubirii roată, dar nu sînt ei ciudații

Atotputernici tăinuți, pe care numai moartea îi preface.

— STANLEY KUNITZ «Neînduplecării Îndrăgostiți».

El și Nadia mergeau pe stradă spre blocul unde locuiau.

El și Nadia aveau să mănînce în oraș în seara aceea.

El și Nadia puteau pleca cu mașina oricînd voiau, puteau merge oriunde: erau liberi.

David se surprinse gîndind astfel, «El și Nadia», gîndindu-se la el ca la un al treilea, așa cum trebuia să se gîndească la Nadia, care murise

de trei luni. În mintea lui frazele șerpuiau mereu, dînd tîrcoale trecutului, îngrozindu-l cu foamea lor de viitor. Nu mai era adevărat că « El și Nadia puteau pleca cu mașina oricînd voiau... » Și adevărul era că, pe cînd trăia ea, n-o făcuseră niciodată; pe cine încerca să înșele?

Așa că își spuse conștient, « Trebuie să fiu atent. Trebuie să țin minte ceea ce s-a întîmplat și, din cauza celor ce s-au petrecut, ceea ce nu se mai poate întîmpla. »

În seara aceea era în drum spre locuința unui fost student care îl invitasese la masă. Pentru un om atît de recent devenit singuratec, ori mai bine zis atît de recent rămas singur, o invitație însemna o seară petrecută în viețile altora, o evadare deci din a lui, însemna puterea surprinzătoare de a rîde — bucuria de a se regăsi viu și sănătos, de a avea un corp care totuși nu se dă bătut. Abia cînd erau și alții în jurul lui înțelegea că, la urma urmei, nu murise odată cu Nadia.

Partea ciudată însă era că nu suporta să fie invitat. Nu mai era în stare să ia jocul de la început, așa cum nu ai tăria să reiei un joc din copilărie care părea odinioară atît de simplu. Era pentru el un efort prea mare să arate tuturor că trăiește, cînd de fapt toată ființa lui nu dorea altceva decît să dispară, să nu mai știe de nimic. Totuși, nu refuza niciodată o invitație. Nu putea spune nu, era din tagma oamenilor distrați și binevoitori care acceptă orice; ori se gîndea, poate, că va veni vremea cînd o să vrea într-adevăr să reia jocul și își păstra o cale de întoarcere. După ce își parcă mașina în stradă, se îndreptă grăbit către apartamentul fostului său student. Apropiindu-se, auzi zgomotul straniu și stingher al propriilor lui pași, zgomot pe care nu i se întîmpla să-l audă înainte de moartea Nadiei, și panica crescuse revărsîndu-se; dar o domoli spunîndu-și, « La dracu. La naiba cu asta », repetîndu-și că putea suporta orice, acum, după ce suportase atîtea, că putea petrece astea cîteva ore cu un fost student fără să se prăbușească dîndu-se în spectacol.

Blocul era sărăcăcios și simți instinctiv că și hainele lui erau la fel, jerpelite și șifonate. Da, era jerpelit, era obosit. De ce ar fi ascuns-o? Oricine îl vedea spunea, « uite-l pe ăla căruia i s-a sinucis nevasta », încheiat cu un plescăit dezaprobator; toți s-ar fi mirat dacă n-ar fi fost jerpelit. O tînră pereche care pleca în oraș — era sîmbătă seara — îl lăsa să treacă înainte, deschizîndu-i ușa, iar el mulțumii cu un mormăit și se repezi înăuntru. Așadar lăsa impresia că locuiește aici. Dintotdeauna David se topise, contopindu-se ce cu era în jur, cu aceeași forță cu care Nadia rămînea afară. Era de-al casei în holul apartamentului lor luxos ca și într-o cîrciumă ordinară din incinta universității. Nadia avea darul de a face totul să dispară. Era oare de vină chipul, chipul ei osos, nervos, care șoca veșnic privirea, atrăgînd-o, ori silueta ei înaltă și zveltă, mereu gata să

plece, să dispară, să colinde dintr-un loc într-altul fără odihnă... sau mai degrabă felul ei de a fi, nelămurita nerăbdare ori lipsa de înțelegere din vocea ei? Întuneca toate lucrurile și oamenii din jur, iar acum începea să întunece pe nesimțite în mintea lui David toți anii scurși înaintea de momentul morții ei.

Timpul urca lin, ca un caldarîm crăpat, și culmea lui imperceptibilă era punctul culminant al vieții lui David: cele câteva minute cînd îi explicaseră că Nadia a murit. Apoi timpul cobora înapoi, același simplu caldarîm crăpat.

Ajuns în hol apăsă pe soneria cu numele lui Jerry Randolph și îi răspunse pe dată altă sonerie care deschise ușa interioară. Atîta prevedere, reflectă David, într-un cartier ca ăsta? Ce s-ar putea fura de aici? Zbîrnîitul soneriei îl enervase și se trezi străduindu-se să împingă la loc în urma lui ușa masivă care se închidea de fapt automat și a cărei înaintare înceată nu putea fi grăbită. Rămas în loc, fără s-o mai forțeze, fără să treacă mai departe, auzi: « Dr. Hutter? Vă salut. »

Jerry îl aștepta pe palier, zîmbind agitat. « Salut », răspunse David. Își zîmbiră. Urmări câteva clipe penibile cînd David trebui să urce treptele sub privirea ațintită a lui Jerry, dar le uită de îndată ce ajunse sus. « Pe aici », indică Jerry. Înaintau grăbit. Străbătînd coridorul cenușiu luminat slab, ca în ceață, David avu senzația că e miop. « Am avut noroc cu apartamentul ăsta așa de aproape de facultate... S-a mutat cineva și... » David încuviință din cap tot ce înșira Jerry, fără să audă măcar un cuvînt. Regretă brusc că n-a rămas acasă, unde ar fi fost acum în siguranță, trecîndu-și ceasurile pînă la culcare fără să aprindă lumina, stînd pur și simplu pe scaun în salonul care dădea spre parc... Cum însă Jerry vorbea încă, David se întoarse spre el cu un sentiment de vinovăție. De la început se atașase de el și se sili să-și amintească asta acum.

« Soția mea, Betty . . . »

Surpriză neașteptată: o nevastă. « Îmi pare bine », se auzi răspunzînd. O brazii fetei se îmbujorară plăcut; cu toate că nu avea nimic deosebit, era destul de drăguță și mai ales foarte tînără, ca de altfel toate fetele care-i ieșeau în cale de la o vreme încoace. Îl invită înăuntru. Îi împuiară amîndoi capul cu camera lor, cu cărțile și discurile atît de numeroase ale lui Jerry, și cu toate astea David reuși să pară interesat. Știa că dacă va izbuti să reziste pînă în clipa cînd i se va oferi ceva de băut, situația era salvată.

Jerry îl pofti pe scaunul cel mai comod și David se așeză. Puștoaica îl întrebă ce băutură preferă, iar el răspunse « Mulțumesc, oricare », după care ea dispăru. Slavă domnului. Se așeză și Jerry pe un scaun, urmă

o pauză, însă, din fericire, Jerry pusese un disc pe care amîndoi se concentrară să-l asculte.

«Aha, Ives», recunosc David.

«Superb, nu-i așa?» întrebă retoric Jerry.

David lăsa muzica să răspundă în locul lui. Se sprijini de spătarul scaunului, relaxîndu-se. Dar era atît de artificial de la un timp înapoi, de cînd Nadia plecase de lîngă el pentru totdeauna, că pînă și relaxarea lui era o prefăcătorie. Uitase pur și simplu cum s-o făcă.

«... opt ore întregi de muzică bună... Aproape ireal», continuă Jerry. David îl întrebă ce planuri are pentru la anul. În timp ce băiatul vorbea, David își primi în sfîrșit paharul. Întinzînd mîna zîmbi fetei al cărei nume îl și uitase. Simțea realmente nevoia să bea și tocmai de aceea își impuse să asculte mai întîi una din frazele lui Jerry pînă la sfîrșit. În cele din urmă ridică paharul și spuse «Pentru noul vostru apartament. E foarte reușit.»

Băură toți trei. Fata zîmbi, apoi zîmbetul lui păli, deveni forțat. O strîngere în stomac îl avertiza pe David de cîte ori ceilalți se gîndeau la Nadia; își mută privirea.

«Ce mai lucrezi semestrul ăsta?» îl întrebă pe Jerry.

Jerry se aplecă în scaun; putea vorbi ore întregi. Sărea de la un subiect la altul, la fel ca la ore, conversația lui fiind o asociație întîmpltoare de idei și impresii, ca poezia radicală din revista literară a studenților. Fata era puțin stînjinită. David surprinse în ea ceva neliniștit — blondă și bronzată, în nici un caz genul pe care David și-l imagina potrivit cu firea meschină dar cumsecade a lui Jerry, purtînd o brățară de aur masiv la o mînă. Părea prea bună pentru Jerry. De familie mai bună. Foarte curînd Jerry avea să aducă vorba despre universitate și clasa socială reprezentată de ea, clasă căreia de fapt el nu-i aparținea: taică-său fusese ani de zile șomer iar el, Jerry, abia acum își termina facultatea deși avea douăzeci și șase de ani.

«...consiliul de conducere și corpul administrativ sînt neschimbate», povestea Jerry.

Fata îi asculta, fascinată de soț și profesor în aceeași măsură. Cînd, scuzîndu-se, trecu la bucătărie, David remarcă «Foarte atrăgătoare». Începută cu «foarte», lauda sună falsă, ceea ce îl surprinse fiindcă nu o gîndise așa.

«Da», murmură Jerry stînjinit. «Despre ea vă... spuneam. Ne-am căsătorit, în octombrie. Știți, cînd îmi aduc aminte cît vă băteam la cap cu pălăvrăgeala mea încrezută și egocentrică, și cît timp vă răpeam...»

«A, de loc», protestă David distrat.

« Nici nu știți ce a însemnat pentru mine sfatul dumneavoastră. Fără el cred că n-aș fi scos-o la capăt cu facultatea.»

David mai sorbi o înghițitură, alarmat. În seara asta nu voia să audă nimic sincer, nimic personal. Nu voia nimic în afara jocului pe care trebuia să-l joace, să se ascundă în spatele paharului, al mesei servite și al unei conversații banale și plictisitoare. Sfinte Dumnezeule, se întrebă, chiar așa să fie? Făcu un efort să-și aducă aminte ce putuse să-l sfătuiască atunci când el însuși purta pretutindeni povara doborâtore a unei căsnicii care se destrăma, a unei soții care se descompunea...

Dar Jerry avu suficient bun simț pentru a schimba subiectul, aducând vorba despre discriminarea rasială în universitate, atât de cunoscută încât oricine o putea aborda aproape din proprie experiență. Continuară astfel pînă la cină, care fu servită în bucătărie, cu luminile stinse și lumînări pe masă. David fu aproape impresionat de cît se străduia puștoaica.

« Mai doriți puțin sos? »

« Nu, mulțumesc. »

Masa era o porțiță de scăpare binevenită și David se simți chiar puțin relaxat. Se întrebă dacă nu avusese dreptate cine îi spusese că arată obosit, că nu i-ar strica puțină odihnă. Un val de autocompătimire îl inundă și se simți gata să plîngă. Da, chiar așa, sînt obosit, groaznic de obosit, vă implor ajutați-mă. Dar cînd deschise gura, vocea îi sună la fel de inexpresivă ca clinchetul unei monede de metal.

« ...Ce părere aveți despre noua lege? Cea cu oprirea și perchiziționarea pietonilor pe străzi? »

David își dădu silința să înțeleagă despre ce era vorba. Ziare nu mai citea; pur și simplu uitase de existența lor. « E oare constituțional? » întrebă. Replica lui păru să fie cea nimerită, după reacția lui Jerry care, în agitația lui, zdruncină masa tocmai cînd David își punea mîncarea în farfurie. Fata exclamă « lubitule », iar David prinse momentul prielnic pentru a se uita la ceas. Era încă devreme. Jerry începuse să povestească cum poliția maltratase o negresă care apoi a încercat să-și taie vinele în celulă. Fata repetă pe un ton muștrător și uimit « lubitule ». Și conversația se opri.

David continua să mănînce. Ar fi vrut să le spună că nu-i nimic. Că nu trebuie să-și facă probleme. Să-i roage să vorbească iar. Mîncă mai departe tocmai ca să le demonstreze cît de bine își revenise după trei luni; ei da, încetase să se gîndească la nevastă-sa care, ca un copil care se joacă de-a ceva nou, înghițise tot, pînă la ultima pastilă din dulapul cu medicamente, inundîndu-și arterele cu otrăvuri care, chiar între ele, și tot s-ar fi luptat.

«Cunoașteți quartetul lui Shapero? Hai să vi-l pun», anunță Jerry zdruncinînd iar masa în timp se ce ridica. Fata o aranjă la loc încercînd să-i zîmbească lui David, dar zîmbetul se contură neconvîngător. Jerry strigă de alături: «Să vedeți numai cîtă inteligență și precizie: e uluitor.»

«Vă place muzica?» întrebă fata timid.

Nu prea, răspunse David în gînd. Nu în ultima vreme. Cu voce tare însă spuse «da» pentru că numai oamenii hidoși și cruzi pe care nimeni nu-i invită niciodată recunosc că nu s-au gîndit în viața lor la muzică, — nici măcar dacă le place sau nu.

Ascultară discul pînă la capăt. Sosi desertul. În timp ce-l mîncă, David începu să-și dea seama că hrana e un lucru concret de care aproape că uitase. Da, concret. Muzica sau cuvintele pluteau pierzîndu-se, la naiba cu ele; dar hrana era concretă, îl putea convinge că e viu. Ea nu avea sfîrșit. Muzica, cuvintele, chiar oamenii, puteau dispărea; hrana însă, niciodată.

Jerry se ridică de la masă și puse discul din nou. Îl ascultară. Fata își dădea silința să pară că ascultă și mutrișoara ei încruntată i se păru lui David adorabilă.

După masă rămase în bucătărie, lăsîndu-i singuri pe el și pe Jerry, ca între bărbați. Jerry spuse, cu sinceritatea aceea plată care îi plăcuse lui David întotdeauna la el «Mi-a părut groznic de rău cînd am auzit... La.. la început nu mi-a venit să cred»... Dacă ar fi cunoscut-o pe Nadia nu i-ar mai fi fost greu să creadă «...și toți colegii... știți, îmi aduc aminte de ora cînd ne-ați vorbit despre Keats...» Ora reînvie în imaginația lui David odată cu chipurile din bănci, despre care nu știuse că țin la el înțrît, că sînt atît de curioase și înțelegătoare. Fata reveni surîzînd sfios și Jerry sfîrși nedemn fraza începută, cu vechea lui lipsă de atenție sau eleganță. Fata lăsă ochii în jos spre picioare — purta niște pantofi de lac foarte reușiți — și în momentul acela David își dori să le împreuneze mîinile și să-i lase singuri, între ei, plecînd, dispărînd. Ce rost avea el, o epavă împinsă înainte doar de inerția adunată în patruzeci de ani, care era rostul lui în acest mic apartament ticsit cu mobile și fericit? La noaptea puștoaica se va cuibări în brațele lui Jerry și poate va izbuti chiar să stoarcă cîteva lacrimi, nu atît pentru David cît pentru tragedia vieții și tristețea ei...

Venise vorba despre politică și, acum cel puțin, David putea face față onorabil. Se simțea îmbătrînit și sătul, ca un jucător de tenis silit să joace cu un adversar cu douăzeci de ani mai tînăr, forțîndu-se să trimeată pasa pe care nimeni nu o mai așteaptă de la el. Mai sorbi o înghițitură. Jerry îl imită, în vreme ce puștoaica se așezase turcește pe jos, trăgîndu-și pudică fusta peste genunchi. Asta da, discuție intelectuală. Îi străluceau ochii. Auzise atîtea despre Dr. Hutter, intelectualul Dr. Hutter, încît David

simțea că n-are dreptul s-o dezamăgească. Trebuie să-și joace rolul, ori-cît de sătul ar fi fost. Își simțea tot corpul o rană dar continua reprezentăția.

« Nici nu vă închipuiți ce înseamnă vizita dumneavoastră pentru noi », începu Jerry. « Betty zicea că poate n-ar trebui să vă plictisim tocmai acum, dar . . . » ; vorbea fără întrerupere, neobservînd privirea muștrătoare cu care îl avertiza nevastă-sa. Cu fața lui lunguiață, preocupată, dornică să știe, acest băiat care de fapt nu mai era băiat ci bărbat, înainta spre maturitate, împingîndu-i astfel pe cei ca David, nepregătiți, în anii vîrstei de mijloc. Mîhnirea îl străfulgeră pe David la gîndul că nu merită admirația lui. Nu merita admirația nimănui. Ar fi vrut să le explice și lor asta, dar creierul îi era încleiat de alcool și de efortul de a întreține discuția, de a arbora o expresie normală și împăcată. Jerry ezită, stînjenit și încîntat, așa cum doar studenții știu s-o face, iar nevastă-sa îl urmări cu un slab surîs încordat, cu speranța că nu va face încă o gafă.

Sosi și timpul să plece. Știa că se va preface purtat de firul discuției pînă cînd va ieși pe ușă și mai departe pe coridor, pînă afară, unde va fi în siguranță. În picioare vorbeau cu mai multă ușurință decît înainte. Fusesse o vizită suficient de lungă. Aerul înăbușit din cameră îl apăsa dîndu-i nesiguranța unui bețiv, i se oprea ca o greutate pe piept, și i se păru deodată că e pe marginea unei prăpăstii îngrozitoare.

« Cred — cred că trebuie să vă explic — » începu el.

Cei doi tăcură dar David nu continuă. Își ațintise privirea dincolo de ei și tăcea.

Reîncepu ceremonia despărțirii, ușa se deschise, trecu din nou prin coridorul care-l făcuse să se simtă miop; în sfîrșit liber, în aerul nopții.

Abia afară își dădu seama ce vrusese să le explice. Ii veni în minte brusc, de parcă l-ar fi lovit cineva. Da, trebuiau să știe — n-avea dreptul să-i păcălească — că nu moartea Nadiei o plîngea el, ci moartea lui. O ura pentru egoismul dispariției ei, pentru că îl ascunsese definitiv, îl ștersese de pe fața pămîntului ca pe o insectă strivită sub talpă. De acum înainte el nu va mai fi decît cel căruia i s-a sinucis nevasta. Asta va rămîne singurul lucru interesant care nu va putea fi întrecut niciodată de nici o faptă de-a lui.

« Ca un melc. Un melc scîrbos », spuse cu voce tare. Nevasta lui moartă era ca un melc care-și tîrîse dîrele peste albul curat al vieții lui, iată ce vrusese să le spună—studentului său și puștoaicei lui necăjite. Timp de o secundă se gîndi să se întoarcă și să le explice, să alerge înapoi și să bată cu pumnii în ușă. « Trebuie să știți adevărul ! Adevărul ! » Apoi își continuă drumul spre casă.

Trei luni în urmă, cu o zi înainte de moartea Nadiei, plecaseră cu mașina la mama ei. Era duminică și ziua aceea rămase pentru totdeauna în mintea lui David goală, ștersă, alburie, cu cerul nici senin, nici înnorat, acoperit cu un văl de ceață.

Conducea ea, și lui nu-i plăcea felul cum depășea, mereu ca și când într-adevăr ar fi voit să ajungă la locul către care plecaseră. Dar Nadia îi spusese « Pot să conduc. Mă simt perfect. » Purta un pardesiu în carouri, alb cu negru, simplu dar foarte scump, ca toate hainele ei. Când David se întorcea acasă și găsea pe pat încă un pachet de felul acela, cutia dreptunghiulară de carton — cu foiță înăuntrul ei sau pe jumătate mototolită pe pat, — trăia întotdeauna un amestec de minie și neputință. Taiorul sau rochia erau în dulap, și nu-și putea da seama care e între celelalte, dar cutia rămânea pe deasupra uitată din întâmplare sau neglijență, ca și cum Nadia ar fi uitat ce simțea el când ea primea bani de la maică-sa. Îi răspundea, cu ochii ei mari în veșnică mișcare în orbitele adânci, « Dacă mama vrea să-mi dea, de ce să refuz? »

Trecu pe culoarul din stînga, pregătindu-se să mai depășească o mașină. David spuse « Trebuia să mă lași pe mine să conduc ». Ea replică brusc, « Să nu vorbești așa cu mine. Nu mă enerva. » Mașina își luă avînt și se azzvîrli înainte, depășind-o pe cealaltă. David își aprinse o țigară și o privi tremurîndu-i absurd între degete.

« Mereu ai ceva cu mine », începu ea.

« Să lăsăm asta ».

« Niciodată nu mă lași în pace ». Privită dintr-o parte, fața Nadiei arăta fragilă și neliniștită; avea nasul ascuțit și bănuitor al unui jucător de noroc. Pentru ea cuvintele erau pur și simplu niște sunete cu care arunca în David ori în ceilalți — pînă și în doctorul ei care apelase în cele din urmă la David pentru ajutor — ca să îi țină la depărtare, să le distragă atenția. Nici măcar pe ea nu se auzea, și de aceea era surprinzător că își putea aminti remarci de-ale lui, lipsite de importanță, spuse la întâmplare, cu ani în urmă... Îi zîmbea cu surîsul ei visător și menit să cucerească, rostind remarci pe care el le făcuse cine știe cînd, pe vremea cînd era cu totul alt om. Era în asta aceeași vrajă ca cea de pe chipul ei, ceva care scăpa memoriei pînă în clipa cînd îl retrăia, cine știe pentru a cîta oară : era puterea de a-și întoarce privirile către el, emoționîndu-l pînă-nrta-atît, că simțea cum se-nfioară neajutorat, la fel de neștiutor ca în clipa cînd o văzuse pentru prima oară.

« Fiindcă m-ai cunoscut așa cum m-ai cunoscut, n-ai putut niciodată să mă respecti », continuă Nadia. După fiecare ceartă, pe David începea

să-l doară capul, fiindcă de fiecare dată ceda, deși, cedînd, știa că pe ea victoria n-o interesează cîtuși de puțin, pentru că gîndul îi și zburase la altceva.

«Te rog», zise el. «E o zi minunată. E duminică. De ce nu te relaxezi?»

«În fiecare mașină de pe șoseaua asta cineva spune altcuiva să se relaxeze», bombăni Nadia. «Ce ai de gînd să-i spui mamei? Că plec la Toronto?»

«Nu».

Nadia îi aruncă o privire. «Te supără într-adevăr?»

Nu-i răspunse. Îl durea capul.

«Ascultă David» zise ea. «Știu ce simți. Știu. Dar eu? Eu ce să fac? Nu mă gîndesc decît să plec, să văd ținuturi neobișnuite...de ce nu înțelegi? Niciodată n-ai încercat să înțelegi. Visez autobuze vechi și prăfuite, plimbări pe jos sau cu mașini necunoscute... Dacă într-o dimineață te-ai trezi și ai alerga afară, afară din viața ta, n-ai intra într-una nouă? Cum ar fi ea? Și, dacă ai fi evadat cu o zi mai devreme, n-ai fi descoperit o viață și mai diferită, o altă lume? Cînd oamenii știu asta, cum pot sta într-un singur loc?»

«Nadia, n-are rost să discutăm iar despre asta. Nu acum».

«Dar tu nu te miști din loc, ești permanent», reluă ea, «ești înțepit și straniu ca o statuie. Te simt în urma mea cînd plec, dau roată în jurul tău și simt că ești acolo; nu mai știu ce se întîmplă cu mine... Mi-ai spus să telefonez unui oarecare doctor Hack, dar nici nu mă gîndesc. Știu prea bine ce e doctorul Hack».

«O să-i telefonăm amîndoi mîine».

«Toți sînt ca mine ! Vor să trăiască alte vieți, să fie alți oameni. Să nu-mi spui mie că nu. Dacă trebuie să rămîn mereu la fel, mai bine mă sinucid . . . »

«Nadia, te rog încetează».

«Ce-i azi? Duminică?» Se încruntă, iar el văzu cute adînci apărîndu-i pe frunte, între ochi. Peste cîțiva ani o să arate ca o vrăjitoare, își spuse. Dar îi era indiferent. Dragostea pentru Nadia era o condiție a vieții, era modul lui de existență într-o lume înfășurată în gaze care numai din întîmplare sînt respirabile. Avea nevoie de această dragoste pentru a supraviețui, la fel cum avea nevoie de aer, dar nu i-ar fi trecut prin cap să fie recunoscător pentru ea sau să simtă vreo afecțiune pentru Nadia dincolo de suprafața pasiunii lui. Și ce pasiune formidabilă, își repetă — de șase ani însurat și totuși încă cu cearcăne la ochi de încordare, de teamă că ar putea descoperi în oricare necunoscut obiectul interesului meticulos, întotdeauna serios, al Nadiei.

Acum, la volan, o preocupa o puștoaică venind spre ei pe bicicletă. Venea pe marginea noroioasă a șoselei, o fetiță de vreo doisprezece ani. Mîinile încheștate pe ghidon, pe mînerile de plastic roșii, murdare probabil, corpul aplecat înainte, picioarele pedalînd...purta mocasini și șosete albe.

«Unde s-o fi ducînd așa grăbită», se întrebă cu voce tare Nadia.

David o urmări cum își aruncă ochii în retrovizor și simți gustul amar al geloziei încheindu-i limba. Imaginația ei pluti în urma copilului, spre cine știe ce fermă mică, hîdă, ghemuită în marginea șoselei, buimăcită de drumul care se făcea cu fiecare an mai lat și mai aglomerat, spre cine știe ce mamă muncită, cu un tată care se odihnește azi toată ziua după o săptămîină de fabrică, acum cînd nimeni nu mai poate trăi de pe urma fermelor ăstora vechi și prea mici..?

«Pe vremuri îmi plăcea să merg cu bicicleta», își aminti Nadia cu voce catifelată.

«Am putea să ne luăm două biciclete. Le-am ține în garaj».

«Sînt prea bătrînă acum...»

«Toți merg cu biciclete în parc. Pînă și bunicii».

«N-ar mai fi ca atunci», încheie ea.

Niciodată nu era «ca atunci» pentru ei. Era de o imprecizie exasperantă. De ce n-ar mai fi ca atunci? Femeia asta își abandonase viața, și trupul, și David se simțea încătușat lîngă un cadavru.

Dispărea uneori, dar, cînd se întorcea, împovărată și îmbătrînită, tînjind încă, David nu era în stare și nu s-ar fi gîndit s-o gonească. Nu făcuse nimic rău, chiar dacă erau la mijloc alți bărbați, cel puțin nimic din ce nu se cuvenea să facă; iar atunci cînd, de dragul lui, stătea acasă, în apartamentul pe care și-l dorise atît, putea să rămînă cîte patru, cinci ore la rînd în dormitor, privind țintă spre parc. Clădirea era luxoasă și scumpă, pentru că celor aproape două sute de chiriași li se oferea de la fereastră haosul de frunze și ramuri al parcului; și nimeni din cei ce duceau o viață zgomotoasă obișnuită nu și-ar fi putut imagina teroarea tăcerii pomilor. Îi spunea mereu, «Mai vorbește și tu cu fata aia cu care te vedeai, cum naiba o cheamă, și ieșiți amîndouă în oraș. Mîncăți împreună.» O întreba, «De ce nu invităm pe nimeni la noi? Aș putea să-ți ajut să pregătești, dacă ai vrea.» Cumpăra bilete la teatre și concerte, ademenind-o, atrăgînd-o, dar nu simțea nici o bucurie privindu-i figura frumoasă înghețată, atunci cînd era sub puterea expresiei ei drogate. Indiferență la atingere ca ceara, nici rece nici caldă, nici catifelată nici aspră — pielea o înfășura numai la suprafață, și atît. Chiar dacă nu ceda de fapt impulsului de a fugi la Chicago sau Toronto, putea să pară la aceeași distanță uriașă cînd stătea culcată noaptea alături de el. Îi spunea, «Tot timpul vreau

să plec, dar am nevoie de tine aici. Am nevoie să știu că mă aștepti acasă.»

«Și ți se pare asta sănătos? Normal?»

«Nu știu ce înseamnă normal», îi răspundea ea cu glasul stins.

David credea că, dacă ar pleca mai des cu mașina, fără țintă precisă, numai ei doi, Nadia i s-ar supune, devenind în sfârșit nevasta lui. O nevastă e ca o proprietate, dar niciunui soț nu-i trece asta prin gând cîtă vreme totul merge bine: există în viață lucruri care trebuie să-ți aparțină, pe care trebuie să te poți bizui. Încercase să-i explice și ei. Dar ceea ce o menținea supusă și la adăpost, oricît de departe ar fi hoinărit, era dragostea lui. Fără el n-ar fi avut în jurul cui să se rotească și ar fi rătăcit pierdută la nesfârșit într-o singură direcție.

Nadia își lăsa încet capul pe spate, cu un gest copilăresc de nedumerire și amărăciune. Spuse, «David, mi se pare că nu duminica asta trebuia să mergem».

«Cum?»

«Nu cred că mi-a spus să venim azi. A spus duminica cealaltă».

«Ești sigură?» întrebă David.

«Așa cred...Stupid, nu-i așa?»

Dacă Nadia se îndoia de ceva, David își pierdea și el puterea de a mai fi sigur de acel lucru. Nadia s-ar fi putut îndoi pînă și de trecutul lui, de anii dinaintea venirii ei, silindu-l astfel să lupte din răspuțeri ca să și-l păstreze. Așa că David îi răspunse, «Cum vrei. Nu țin neapărat să mergem».

«Știu».

«Știi doar că țin la mama ta, dar...»

«Toate mamele sînt la fel. Și mamele și tații», decise ea. «Eu nu pot suferi familia ta, tu pe a mea; nu, nu mă întrerupe, nu-ți reproșez nimic. Știe toată lumea că așa e. Ei, și acum ce facem?»

«Ce-ai vrea să faci? Să stai la volan?»

«Nu-ți bate joc de mine. Te rog».

«De loc. Încerc numai să te înțeleg».

Nadia rîse. «Dar tu ești cel ciudat! Cum poate un om să rămînă în același loc, în aceeași cameră, cinci ani de zile, ca tine, cu aceeași slujbă, cu aceeași viață...Ce facem acum?»

«Ne-am putea întoarce spre casă».

«Dar dacă totuși era azi? Nu mai țin minte», reveni ea. «Să fie duminica asta sau cealaltă? Duminicile astea... De ce mă tot bate la cap și nu mă lasă odată-n pace?» adăugă Nadia cu furie. «Acum te am pe tine, nu mai am nevoie de ea. De ce nu pricepe?»

«Ce-ai vrut să spui adineauri?»

« Cu ce? »

« Zicînd că nu mă poți înțelege . . . »

« Doamne, ce zăpușală e-n mașina asta », exclamă ea. Soarele răzbise ceața. Nadia coborî geamul și aerul îi năvăli peste față șfichiindu-i spre spate părul scurt negru. « Nu pot să sufăr să conduc. Nu pot să sufăr să-mi fie cald și să transpir. Spune odată ce vrei să faci, ori ies de pe șosea și bag mașina în cîmpul ăla ».

« Încetinește », ceru el. Vorbea cu grijă, deși capul îi pleznea de durere. « Așa. Acum poți parca aici, la margine ».

Nadia lăsă mașina să alunece pînă se opri. Soarele cădea liber pe capotă, trecea prin parbriz. « Dacă tu vrei să nu mai plec nicăieri, de ce să nu te ascult? Am să rămîn într-un singur loc pentru veșnicie », îi spuse. Zmulse cheile de contact și le azvîrli prin geamul deschis. Căzură de cealaltă parte a șoselei, cu un clinchet metalic.

« Bine, Nadia. »

« Nimic nu e bine ».

« Putem să ne odihnim aici puțin ».

Nadia respira greu. Aflat față-n față cu femeia reală, nu doar cu amintirea ei, David simțea cît de nepriceput este — cît de puține știe și ce mică îi e puterea. Ea era darul împărătesc fără margini cu care fusese binecuvîntat, pe care-l primise fără trudă și deci de care nu se putea bucura. « Te rog, nu pleca iar », o imploră. Îi luă amîndouă mîinile într-ale lui și o întoarse către el, își lipi de obraji palmele ei reci. Rămaseră o vreme așa, gîfîind amîndoi într-o așteptare nervoasă. Se rugă, în gînd « dacă o privesc și mă privește și ea acum într-un fel anume, ceva trebuie să se întîmple ». Ridică privirea spre ea și îi văzu ochii în orbitele lor întunecate, încordate, ațintiți asupra lui; apoi trecu peste ei un zîmbet șovăielnic.

« Toți trăim o singură viață », acceptă. Nadia. Un val de dragoste pentru ea se revărsă înăuntrul lui. Da, o iubea, cum putea să o lase să plece? Șase ani de zile fusese destul de puternic ca s-o aducă de fiecare dată înapoi; o s-o salveze. Și de ce nu? Strălucirea soarelui inunda mașina arzîndu-i dintr-o parte pe față, la fel ca tăria care-i aluneca prin trup făcîndu-l de neînvins.

III

Cu aproape șapte ani înainte de ziua aceea, la începutul lui octombrie, David aștepta în camera lui de atunci, cîteva străzi mai încolo de universitate. Așteptase luni o parte din zi, și marți toată ziua, ieșind din cînd în cînd pe veranda din spate, transformată de proprietăreașă într-un fel de balcon la dispoziția celui care închiria etajul doi; dădea spre curtea din spate, un teren părăginit, năpădit de iarbă și păpădii, cu un gard de

scînduri dincolo de care, la cîțiva pași, pe o platformă mai ridicată, se desfășura o șină de cale ferată.

Ziua următoare trebuia neapărat să plece de acasă dar marți va putea rămîne să o aștepte și, la gîndul că Nadia va veni la el, inima i se zbătea să-i iasă din piept. Era ca un mecanism sau o jucărie complicată ale cărei piese o iau razna pe dinăuntru. În oglinda dulăpiorului de medicamente din baie, fața lui David arăta neschimbată, cu pielea puțin palidă dar rece, aproape umedă. Avea înfățișarea unui om în așteptare.

La fiecare oră deschidea aparatul de radio pentru buletinul de știri. Ascultîndu-l, parcă aluneca într-o vale. La început suferea tulburat, apoi amorțea, și deodată se trezea că a ajuns jos și nu mai ține minte nimic.

Ieșea pe balconul improvizat și se rezema de balustradă, cu ochii în aerul de aur curat al începutului de toamnă, și uneori nici nu se gîndea la Nadia, nici măcar la numele ei.

Nadia sosi totuși în seara aceea. Cu respirația tăiată, cu părul răvășit căzîndu-i peste față. David o cercetă flămînd, să vadă ce-i aduce: ea îl privi la rîndul ei și îi răspunse zîmbind. O trase în cameră, închise ușa și rămaseră cu ochii unul la celălalt, neîndrăznind să-și arate tulburarea. Începu ea, « Am stat de vorbă aproape două zile. Ieri toată noaptea și azi. I-am spus ce simt și m-a înțeles, așa că totul s-a terminat. A înțeles ». Închise ochii pe jumătate, plecîndu-și pleoapele lunguroase albastrii, cu un gest adolescentin de ușurare.

« Vino, așează-te », o chemă David. Se mișcau stîngaci și pe furiș, ca niște copii care se joacă de-a oamenii mari. « Uite ce am luat ca să săr-bătorim. În caz că avem ce ».

« Te-ai gîndit că s-ar putea să nu vin? » întrebă ea timid.

Dură cam mult pînă să scoată dopul și fața i se îmbujoră. Nadia rîse împreună cu el, cu obrazii la fel de roșii și înfierbîntați. Cînd întinse spre el paharul să i-l umple, David observă ce tare tremură între degetele ei.

« Nu. Știam că vii », îi răspunse.

Așa stîngace cum era, puștoaica asta cunoștea ritmul secret al femeii în momentele de intimitate; era stîngace dar nu nepricepută. Se lăsă pe spate în scaun cu un gest de epuizare care era de fapt prefăcut, copilăresc, și îi surîse peste marginea paharului, un surîs adorabil, uluitor, care însemna că bătuse un drum lung, prea lung, pînă la camera asta. « Doamne, Dumnezeu! », șopti. Erau atîtea de povestit, de întrebă, că David nu se putea hotărî să înceapă. Rămăsese zîmbind fermecat, cu ochii ficși într-o vîlvătaie a cărei strălucire îi lua vederea.

La început i se păruse o fată ca toate celelalte și o privise cu indiferență. Nu putea spune cu exactitate cînd o înțîlnise prima oară, ea

însă își amintea prima impresie pe care i-o făcuse el, pentru că, bineînțeles, el era cineva; chiar și cel mai neînsemnat dintre profesori e o personalitate publică. Toată lucrurile astea bizare îl mișcau și, în sufletul lui, David tînjea după ele: brățările ei grele învechite, inelul ei cu safir demodat, și aerul pe care îl avea mereu — chiar cînd era neglijent îmbrăcată — că aparține în același timp, în mod straniu, și prezentului, dar și unui trecut al ei, numai al ei. Nu era studenta facultății ci soția unui tînr asistent, și explica în grabă, parcă apărîndu-se, că nu terminase facultatea, nu, se retrăsese în anul doi. Apoi tăcea, ca și cum abia atunci își amintea de ce se retrăsese și amintirea era neplăcută. «Tot ce-mi doresc e să scap de aici, din orașul ăsta. Vreau să plec înapoi acasă, unde stă mama», rostea Nadia blînd și cu încăpăținare, și cuvintele ei sunau ca o poruncă. Despre bărbatul ei vorbea prea puțin. «A fost o greșeală. Eram prea tînră. El e fericit dacă nu trebuie să se miște de aici. Pînă și duminică ascultă la radio muzică de operă, orice operă, toată ziua». Vorbea repede și întretăiat, roșind de propria ei vulgaritate, dar dînd totul la o parte cu indiferență, brusc și capricios. Deși n-o interesa diploma, hotărîse să urmeze un curs seral și astfel pătrunse în viața lui David, veșnic fără ocupație și întotdeauna perfect îmbrăcată, cu mireasma și aerul zilelor senine scaldate în soare la malul mării, cu privirea ei întu-necată, serioasă și neașteptat de sinceră.

Astfel urcase în goană scările locuinței lui, intrînd în camera aceea savant mobilată și dezordonată, în care ani de zile David locuise singur, schimbînd apoi și viața lui și a ei. Nadia era ca o comoară zmulă din străfunduri și aruncată de mare în brațele lui, o comoară care îl copleșea; o comoară care părea și era catifelată la atingere, dar care, oricît ar fi fost de straniu, rămînea o podoabă, da, și chiar una strălucită. Afară de ei, pe lume nu mai era nimeni. Absolut nimeni.

David se trezi în zgometul unei bolboroseli ca o hîrțială: aparatul de radio de pe birou. Cadranel lui se vedea prin întuneric, portocaliu umbrat, dar își luă ochii de la el și îl uită. Nadia îl întrebă adormită ceva, iar el răspunse, fără să-i spună nimic, oferindu-i de fapt ceea ce voia de la el — sunetul vocii lui. Momentul era închis în veșnicie, își repetă David, și nimic nu-l poate schimba, de parcă el și fata aceea erau la un loc o insulă, putînd citi unul în ochii celuilalt taina fumurie a vieții — strîns îmbrățișați, îndrăgostiți, zădărniciți numai de gîndul că vor trebui cîndva să se despartă, să fie din nou doi. Cu siguranță lumea întreagă se luptă din răputeri să ajungă la ferestrele lui, să-i zărească, își striga David cu furie; cu siguranță că toți sînt roși de gelozie la gîndul că niciodată nu vor avea parte de ceea ce trăiau ei doi împreună.

În românește de LIDIA VIANU

Un profil:

JOYCE CAROL OATES

La o vîrstă cînd romancierii își caută încă personalitatea, mai înainte, adică, de a fi ajuns « la mijlocul de drum al vieții noastre », Joyce Carol Oates (născută în 1938), nume care în ultimii ani se întâlnește tot mai frecvent în viața literară a Statelor Unite, e autoarea a patru romane (unul, de proporții masive, distins cu un premiu de prestigiu al țării sale), trei volume de nuvele și două culegeri de poeme. (Pentru scrierile de mai mici dimensiuni, scriitoarea a primit unele din distincțiile literare anuale tradiționale, și nuvele semnate de ea sînt constant incluse în antologiile care reunesc punctele de excelență ale scrisului literar în anii din urmă în America).

Despre romanul cel mai ambițios al acestei scriitoare — *them* (însemnînd, după declarațiile autoarei însăși, *despre aceștia*, dar putînd avea și semnificația « unui procedeu literar prin care să se vorbească despre noi toți oamenii » — s-a scris la noi cu prilejul selectării pentru premiul național de proză al S.U.A. — *National Book Award*.¹ Ceea ce trebuie reținut, atunci cînd se abordează creația nuvelistică a scriitoarei — pentru care ea e prețuită în țara sa poate mai mult chiar decît ca romancieră — este faptul (evident chiar de la lectura diferitelor schițe de mici dimensiuni) că ele nu seamănă de loc cu operele precedente ale aceleași autoare. Joyce Carol Oates este o scriitoare care nu se repetă de la o carte la alta și, atestînd mereu stăpînirea desăvîrșită a procedeelor expresive, propune cu stăruință cititorilor puncte de vedere, personaje și situații inedite. Romanul, prin atmosferă și prin problematică pare să se înscrie în descendența scriitorilor naturalisti americani din școala lui Dreiser și Sinclair Lewis, însă cu un cert spor de eficiență artistică (tehnica sa foarte modernă, mărturisind, poate cu sinceritate, punctul de plecare al cărții de la fapte și personaje reale, și inserînd în construcția romanescă scrisori, declarații și referințe la persoane existente, amintește de faimoasa formulă a *ficțiunii reportaj* de tipul celei practicate de Truman Capote în *Cu sînge rece*). Romanul exprimă total profesia de credință a scriitoarei (« Mă interesează un singur lucru — condițiile morale și sociale ale generației mele » așa cum le-a putut cunoaște în activitatea sa de profesoare universitară într-o perioadă critică pentru tineretul — și în general pentru societatea — Statelor Unite) — și scenele sumbre, violente,

¹ Analiza foarte pertinentă a romanului, plasînd-o pe scriitoare în contextul literar al momentului, și însoțită de traducerea unui fragment și a unor poeme, a apărut, sub semnătura lui A. Brezianu în *România literară* nr. 11-1971

sordide se pretind a fi ilustrări exacte ale vieții contemporane în mediile caracteristice pentru prezentul în țara sa, pe care autoarea pare să și-l înfățișeze cu severitate și pesimism. «Nimic în acest roman — scrie J.C. Oates în nota sa liminară, nu a fost exagerat pentru a se spori astfel posibilitățile dramatice ale cărții — mai degrabă, diferitele întâmplări sordide și șocante ale vieții din cartierele de periferie, prezentate în detalii în alte scrieri naturaliste, au fost aici atenuate, mai ales pentru că mă temeam că prea multă realitate ar ajunge să fie de nesuportat».

Nuwelele, în schimb, pe care cele două publicate le reprezintă destul de fidel, apar ca fiind departe de viziunea și tehnicile naturaliste. Interesul scriitoarei se concentrează acum în aparență asupra unor cazuri speciale; personajele par situate în situații limită, și, în cadre, prin forța împrejurărilor, mai restrânse decât cele ale romanelor; povestirile înfățișează momente stranii, aproape fantastice, și notațiile foarte exacte, în procedeu literar behaviorist, alunecă insensibil spre viziuni poetice, în care figurile devin fluide, nefirești, ireale. Din acest punct de vedere, nuvelistica lui Joyce Oates se apropie mai mult de proza experimentală americană (de altfel, unele din nuvelele sale sînt scrise în procedee violent «anti-narative», amintind de tehnica decupajului cinematografic); nu numai prin stil, ci și prin atmosferă, aceasta pare s-o plaseze pe autoare în rîndurile scriitorilor «sofisticați», de genul celor care s-au grupat în jurul revistelor «lucioase», cum ar fi *New Yorker*. Oficial, Miss Oates nu este afiliată unei asemenea grupări — deși unele dintre poemele sale au apărut în revista despre care e vorba. Însă nuvelele sale nu posedă exact subtilitatea conflictelor de conștiință, de cele mai multe ori subînțelese, și nu exprimate; dialogurile ei nu sacrifică scilipirilor de replică exprimarea, și stările caracteristice ale personajelor nu sînt în primul rînd cele de blazare sau de intelectualism sarcastic — caracteristice pentru autorii de la *New Yorker*, de felul lui John Updike sau John Cheever, sau, dintr-o generație mai veche, James Thurber — cu care, de fapt, cele două bucăți aici înfățișate prezintă cele mai multe asemănări de ton și de situație.

Există însă o deosebire — și care constă tocmai în ceea ce face unitatea literaturii acestei scriitoare (absolvind-o într-un fel de acuzațiile de versatilitate care, din punctul de vedere al unor critici, au discreditat-o pe autoare, prea constant capabilă să trăiască, în numele unor personaje prea deosebite între ele, situații prea diferite). Aname — din povestiri în aparență radical deosebite de scenele de vlață brutală din *slums* (cunoscute din romanul *them*, de pildă) cum ar fi o povestire despre o adolescentă care întîlnește moartea, personificată într-un tînr în jachetă de piele, sau alta despre morbiditatea unui profesor vădov prin sinuciderea soției — (ca să nu mai cităm istorisiri mai «experimentale»), sau din poeme care par construcții intelectualiste la exces — se degajează în cele din urmă un același înțeles, o poziție despre ceea ce o interesează în continuare pe Joyce Oates — «condiția morală», și chiar «socială» a generației sale.

Într-adevăr, într-o măsură mai mare decât scriitorii «sofisticați» de care, prin formația sa intelectuală și prin vîrstă, ar fi trebuit să se simtă mai apropiată, această autoare are capacitatea — poate pentru că interesul său real de martoră a generației sale este mai intens trăit — să refere, în ultimă analiză, scrisul său la statutul de *document*. Construindu-și întotdeauna cu abilitate scrierile (dar și J. Updike sau J.D. Salinger sînt constructori prin excelență și stilisti de mare subtilitate) Joyce Oates iese din cercul foarte limitat pe care-l luminează colegii săi de profesiune de felul celor amintiți aici (și ai celor mai mulți din grupul *New Yorker*). O povestire fantastică în aparență, cum e prima din cele două care urmează, (și care pare a relua una din temele vechi, romantice, ale literaturii de imaginație — *Fata și Moartea* — și care, sub diferite modalități moderne a fost tratată abundant în literatura

anglo-saxonă, de la tema inițierii copilului în dimensiunea « de dincolo », la începutul secolului într-o nuvelă celebră de E. M. Forster, și pînă la forma foarte aluzivă în care a fost tratată într-o atmosferă demoniacă într-o nuvelă de Flannery O'Connor, își dezvăluie însă, prin cîteva notații de situație în contingent și o dimensiune actuală — satanismul delinvenților juvenili americani, nu numai decît limitat la cazuri de alienație mintală strictă (vezi o peliculă cinematografică de mare succes, tocmai pentru că, ilustrativă, cum a fost *Incidentul*). Sau, introspecția morbidă a unui văduv, care-și amintește, frămîntat între suferința iubirii și cea a urei față de dispărută, de sinuciderea soției grav inadaptată, este de asemenea notată cu o precizie a detaliilor care o face mult mai expresivă pentru un anumit loc și timp decît s-ar părea la o privire superficială. (Acum două sau trei decenii, un alt scriitor, cunoscut imperfect în afara Statelor Unite, mai ales pentru activitatea sa de grafician — James Thurber — a creat în cîteva nuvele, apărute de fapt într-o perioadă mai serioasă a *New Yorker*-ului, imagini similare ca intensitate a așa numitei *maladii americane*).

Oricum, aceste două povestiri ajung pentru a demonstra calitățile reale ale unei scriitoare care, chiar dacă pentru moment nu s-a fixat în abundența creației proprii într-o formulă foarte personală și pregnantă, are totuși meritul de a rămîne fidelă datoriei pe care și-a asumat-o de a depune mărturie despre semenii săi — și, în plus, de a fi încercat să ridice calitatea acestei mărturii la un nivel artistic superior naturalismului, prea frecvent devalorizînd literatura contemporanilor săi mai grăbiți și mai puțin scrupuloși.

O confruntare inițiată de revista
noastră, un colocviu care continuă:

O confruntare inițiată de revista
noastră, un colocviu care continuă:

O confruntare inițiată de revista
noastră, un colocviu care continuă:

LITERATURA ȘI EVENIMENTUL

Baudelaire și prezentul

« Plăcerea pe care o aflăm în reprezentarea prezentului stă nu numai în frumusețea cu care poate fi investit, dar și în calitatea lui esențială de prezent ».

Modernitatea o propune deci Baudelaire, prin această frază, ca valoare estetică fundamentală. Rindurile citate aparțin studiului despre Constantin Guys, intitulat *Pictorul vieții moderne*, cea mai importantă dintre Curiozitățile estetice. Le putem lega în mod firesc de ceea ce Baudelaire n-a încetat să spună, de ceea ce el proclamă chiar în Salonul din 1845 atunci când, după ce face elogiul lui Delacroix, pictor de scene istorice, și al lui Corot, pictor de peisaje, se întoarce către artistul care încă nu există, pe care speră să-l vadă apărind.

« La vîntul ce va sufla miine nu-și pleacă nimenea urechea, și totuși eroismul vieții moderne ne impresară și ne dă ghes. Pictorul, adevăratul pictor va fi acela care va ști să zmulgă vieții actuale partea ei epică, și să ne facă să vedem și să înțelegem, prin culoare sau prin desen, cît sîntem de măreți și de poetici în cravatele și în pantofii noștri de lac. »

Această căutare a modernității, fără îndoială n-a înfățișat-o nicăieri ca pe propria-i căutare de artist. Cînd își mărturisește sentimentele în cartea lui de poeme, vorbește de dezgust, de ură, de tandrețe, de religie (travestită). Cînd descrie efortul cheltuit pentru carte, vorbește de luptă cu prozodia, ritmul, rima, cuvîntul. Cînd încearcă de finirea Frumosului, a frumosului său, vorbește de melancolie, de mister. Cînd își dezvăluie cele mai secrete izvoare ale inspirației, scrie sonetul *Correspondențelor*. Iar în jurul lui, cei mai buni judecători, dacă vorbesc de opera sa, o fac subliniindu-i ciudățenia, ca Sainte-Beuve (Camciatca, Chioșc bizar) — sau, ca Hugo, patetismul (florul nou).

Grija, amplexarea dată studiului despre Constantin Guys, chiar faptul că e vorba de un artist despre care știe sigur că e minor, pentru a afirma o direcție ce devine așadar exemplară prin ea însăși, și nu întemeiată pe o reușită particulară a geniului, contextul atîtor afirmații anterioare ori posterioare, toate acestea dovedesc că atingem aci un punct esențial. Celelalte teme ale esteticii baudelairene (imaginație, universalitate, expresie a sufletului nervos, violent, melancolic etc . . .) pot să se recomande prin opere dinainte cunoscute, și exemplare. Singură tema modernității corespunde unei năzuințe: ea desemnează spațiul încă neacoperit. « La vîntul ce va sufla miine nu-și pleacă nimeni urechea . . . » Această poezie a vieții moderne, nimeni, în nici o artă majoră, n-a exploatat-o cu adevărat: nici Delacroix, nici Wagner, nici Hugo. Daumier, Constantin Guys, da; sînt însă caricaturiști, desenatori. Baudelaire are altă idee despre marea pictură.

Balzac, desigur; dar e un romancier — iar el visează la un poet (ori la un pictor). Marele pictor al vieții moderne n-a apărut încă. Nici marele poet... Dacă nu cumva el însuși e acest poet? Imaginile pariziene, Spleenul Parisului nu-și datorează oare modernității singularea strălucire? Dacă cercetăm emoționanta listă a proiectelor de poeme, vedem că multe se referă la circumstanță, sugerează cadrul urban al vieții contemporane: Curtea Mesageriilor, Elegia pălăriilor, De pe Buttes-Chaumont etc... Până și visul notat pentru a deveni unul din acele «poeme nocturne» care nu vor vedea niciodată lumina zilei este un vis de oraș, visul orașului prea bine cunoscut care-l ține captiv, și prăbușirii căruia nu-i va supraviețui:

«Clădiri imense, pelasgice, una peste alta... Apartamente, camere... Fisuri, ziduri crăpate... Nimic nu s-a surpat încă. Nu pot găsi ieșirea. Cobor, urc din nou... N-am putut niciodată să ies. Locuiesc pentru totdeauna într-o clădire care se va surpa, o clădire roasă de o boală secretă...»

Cit despre Epilogul neterminat al Florilor răului (suită de versuri ele însele uneori neterminate), avea să așeze întreaga carte sub semnul orașului inspirator, al noroiului fabulos din care scoate aurul poemului:

J'ai dit:
Je t'aime, ô ma très belle, o ma charmante

Que de fois...
Tes débauches sans soif et tes amours sans âme,
Ton goût de l'infini
Qui partout, dans le mal lui-même, se proclame,
Tes bombes, tes poignards, tes victoires, tes fêtes,
Tes faubourgs mélancoliques,
Tes hôtels garnis,
Tes jardins pleins de soupirs et d'intrigues,
Tes désespoirs d'enfant, tes jeux de vieille folle,
Tes découragements...
Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,
O vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.

De la Corespondențe pînă la Imaginile pariziene itinerarul indicat de epilog e acela al unei angajări progresive în modernitate, al unei convertiri progresive la «calitatea însăși de prezent».

«Calitatea însăși de prezent»: să reținem abstracția, abstracția tranșantă a acestor cuvinte. Modernitatea baudelairiană are prea puțin de a face cu ideea banală, plutind în aerul vremii lui, așa cum plutește în al nostru, după care arta trebuie să exprime particularități de epocă. Revoluția operată în poezie de Baudelaire pune capăt tocmai narațiunii. După el, poezia nu mai povestește (sau cînd o face, e un poem în proză). Și nu e destul să spunem că Baudelaire izgonește narația istorică, ce se tirăște încă, în zdrențe scilpitoare, la Hugo și Leconte de Lisle. El izgonește orice fel de narație. Nu reproșează oare poeziei, moderne desigur, a lui Barbier, de a fi «născută din ocazie», «marcată de nefastul caracter al circumstanței și al modei»? Așadar, cum trebuie înțeles elogiul circumstanței și al modei pe care-l găsim în studiul despre Constantin Guys? Cum trebuie înțeleasă importanța — în ochii lui și în ai noștri — Imaginilor pariziene, și Epilogul, prin care cartea e dedicată orașului? «Circumstanța și eternul pe care-l sugerează», scrie el. Înțelegem, credem că înțelegem: circumstanța la el e altceva decît

la Barbier; trebuie să fii alchimist, să preschimbi mîzga în aur. Dar chiar asta să fie oare? Să ne întoarcem la tăişul abstract al frazei: « Calitatea însăşi de prezent ».

Independent de frumuseţea cu care-i investit, spune el, prezentul are o calitate ca prezent. Independent de obiectele pe care le înveşmîntă, va spune el cu privire la Delacroix, « culoarea gîndeşte prin ea însăşi ». Şi prezentul gîndeşte prin el însuşi, este independent de imaginile sale, de frumuseţea ca şi de urîtenia sa. Iar dacă considerăm că orice operă este totodată imagine şi prezentă a unei existenţe (şi arta vrea să fie cînd numai imagine, artă uscată după ce şi-a eliminat sudoarea şi umezeala vieţii, cînd numai prezentă, iar invizibilul spaţiu temporal ţine atunci la distanţă spaţiul spaţial vizibil împiedicîndu-ne să situăm, să precizăm imaginea aşa cum o face proiectarea fotonilor asupra corpusculului în experienţa lui Heisenberg, încercînd chiar, la limită, s-o spulbere; şi de la o graniţă la alta se desfăşoară toată harta rutieră a artei), înţelegem că adevăratul nume al prezentului, la Baudelaire, nu e modernul, cu conotaţiile urbane, vestimentare ale cuvîntului, ilustrarea lui anecdotică, istorică, chiar politică, ci — nu poate fi desemnat altfel — trăitul (le vécu). Cînd Baudelaire elogiază — indeosebi la Corot — ceea ce numeşte el naivitatea, nu e vorba de nimic ce ar putea fi datat istoriceşte: aceşti pomi, aceste lacuri, aceste ceruri aparţin unei istorii în afara istoriei, ba şi mai puţin încă imaginilor cît senzaţiei lui Corot. Atunci cînd Imaginile pariziene evocă oraşul, Capitala amenajată de Haussman (schelării, blocuri), ea serveşte ca reflector pentru angoase, pentru extazuri ce nu au drept date decît zilele fără dată ale vieţii intime (Et les chers souvenirs plus lourds que des rocs. . .). Prezentul nu e imaginea modernului, este temporalitatea trăitului.

E de la sine înţeles că trăirea e legată de eveniment, de anecdotă, şi de imagine, de reprezentare. Alţi poeţi vor merge mult mai departe în direcţia unei abstracţii unde trăirea îşi pierde rădăcinile şi feţele. Dar intensitatea însăşi a trăitului este inima, singura inimă din poezia baudelairiană. Ea e soarele care ne împiedică să privim (exact în clipa cînd îşi exercită acţiunea asupra noastră) celelalte elemente anecdotice, aş zice mai mult: metafore, chiar dacă pe urmă ele se adaugă, la o recitare distanţată. Desigur, Florile răului sînt un ecce homo: cartea unei vieţi; şi Baudelaire n-a ţintit niciodată ca alţii la producerea unei materii noi, mentale şi verbale, care n-ar mai aminti de creator decît prin urma mîinii făptuitoare. Carte de dragoste, de ură, de singe, de lacrimi: dar viaţa e mereu condensată în accente pe pragul cărora se şterg evenimentele ce le explică. În poeme ca Lebăda, Unei trecătoare, se găsesc însăşi elementele unei povestiri; aceste elemente nu sînt însă decît săgeţile care pier în clipa cînd îşi ating ţinta; ele sînt scoase din inima noastră în momentul în care ea le răspunde. Timpul, timpul amintirii, minutele fericite, şi celelalte, aparţin prezentului. Dar ceea ce simţim e acţiunea lui, acţiunea lui de prezentă; amintirea nu mai e o tramă care ar trebui reconstruită, din etapă în etapă, după pasul naratorului; nu e vorba cîtuşi de puţin de reparaţia, de re-prezentarea unui element exterior care ar trece, în momentul hotărîtor, frontiera. În Tristeţea lui Olympio, conştiinţa actuală se întoarce spre un trecut dormind în umbră; ea îl însufleţeşte din nou povestindu-l. În Balconul, în ciuda verbelor la imperfect, jurămintele, sărutările, parfumurile urcă într-adevăr ca soarele întinerit, ca soarele dimineţa. Iar dacă ne aducem aminte de imaginea deosebită, dacă reperăm cutare formă ori cutare tematică pentru a-i face, cu capul limpede, analiza, înseamnă că am şi ieşit din focarul poemului. La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison e o imagine magnifică, dar e destul ca Baudelaire să ne spună:

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées

Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant !

Şi poate că acest perete al nopţii ne apare ca o imagine magnifică (şi nu ca o imagine banală) numai pentru a fi prins în căldura unui foc central pe care-l hrănesc la fel de bine vorbele cele mai simple, cele mai plate . . .

Vorbind de o poezie, a prezenței, a cărei intensitate face să se încețoșeze, să se evapore, să dispară aproape figurile reperabile ale imaginii și ale evenimentului, cum să nu te gîndești la o mutație picturală care se va produce în curînd, analogă acestei mutații poetice operate de Florile răului? Despre această mutație, fără îndoială, critica de artă a lui Baudelaire nu vorbește deslușit. Poate pentru că se întîmplă prea aproape de clipa cînd pînă îi cade din mîini? Totuși, în 1863, anul în care Manet expune Prînzul pe iarbă la Salonul refuzaților, și în care Zola îl recunoaște mai bine decît Baudelaire, acesta mai e încă lucid: publică studiul asupra lui Constantin Guys și ultimele pagini despre Delacroix. Îl laudă pe Manet, fără a-l socoti însă cu totul ieșit din comun, așa cum ne-am fi așteptat: «Manet și Legros imbină un gust hotărît pentru realitate, realitatea modernă — ceea ce e dintru început un simptom bun — cu imaginația vie și amplă, sensibilă, cutezătoare, fără de care, trebuie s-o spunem, cele mai bune facultăți nu sînt decît servitori fără stăpîn, agenți fără guvern». Operele pictorilor pe care-i admiră, valorile pe care, cu privire la ei, le analizează și le exaltă, sînt nu numai anterioare, ci și exterioare acestei mutații picturale paralele cu propria lui revoluție poetică. Uneori totuși, într-un fel aproape implicit, oblic, Baudelaire pare să vorbească despre o pictură asemănătoare celei pe care n-o va recunoaște cu adevărat; sau mai degrabă, pare să o dorească, să o cheme. Pictura ce se va face pornind de la Manet: artă a unui prezent înfățișîndu-se numai pe sine și care va vedea (în timp ce povestirea și tema vor dispărea din poezie, iar în roman dialogul și reducerea cîmpului vor înlocui narația retrospectivă și atotștiuturile) dispariția perspectivei, ca și cum ea ar fi dată afară împreună cu subiectul.

Sînt, în Salonul din 1846, pagini extraordinare, scrise desigur cu gîndul la Delacroix, dar fără a-l numi, și care, de altfel, ne duc cu gîndul mai puțin la Delacroix decît la Manet, și chiar la Impresioniști: Despre Culoare. Pagini dificile, confuze chiar, care nu pot fi rezumate nici explicate fără un anume risc. Dar dacă logica lor e incertă, unele cuvinte sînt fulgere revelînd peisajul în care ne mai mișcăm și astăzi.

Pe de o parte, Baudelaire ne spune despre culoare că cea pe care o vedem la distanță normală de percepere (în natură) nu este culoarea așa cum se arată ea văzută de aproape. Ori coloristul, înainte de a picta, trebuie să privească de aproape — ochiul îi funcționează ca o lupă, care descoperă pe un spațiu «oricît ar fi de mic... o desăvîrșită armonie de tonuri». Pentru a fi credincios acestei percepții apropiate, coloristul va trebui să renunțe la tonul local, și să picteze cu culori juxtapuse, așa cum se văd ele «cu lupa». Această juxtapunere se va compune, atunci cînd vom privi tabloul de la depărtare cuvenită. «Tonurile, oricît de numeroase, dar logic juxtapuse, se vor topi în chip firesc prin legea care le conduce». Pe de altă parte, Baudelaire notează despre culoare că e văzută normal printr-un spațiu de aer, «vernul dens și transparent al atmosferei». Pentru ca tabloul să restituie acest spațiu de aer, trebuie să ținem seama de distanța de la care îl vom vedea. Dar sîntem mai aproape de tablou decît de natură, cînd pictăm ori cînd privim normal. Pentru ca spațiul de aer să producă același efect, trebuie deci să ținem seama de reducerea distanței; și deoarece tabloul modern este pictat mai de aproape decît tabloul clasic, și deoarece culorile trebuie să se recomună la distanță, trebuie să ne îndepărtăm de primul mai mult decît de al doilea. A picta adevărat și a picta modern înseamnă deci a picta așa cum vezi de aproape, și așa cum vei vedea prin tablou. Atenția privirii față de ceea ce există cu adevărat (dincolo, sau mai cîrînd dincoace de ceea ce crede ochiul că vede), realismul proximității, al tangenței, corectarea obiectului prin finalitatea lui, anticiparea efectului, dialectica privirii și a așternerii pe pînză, aceste elemente decisive ale noțiunii moderne de artă sînt indicate aci, teoretic, înainte de a exista practic în vîzul tuturor.

Amestecul optic este preferabil amestecului pigmentar, fiind mai fidel față de realitatea percepției care, cînd se apropie, vede nu numai armoniile generale, ci și armonia detaliului, punctul armoniei. Fidelitatea vine însă mai cu seamă din operația pe care

o implică: tonul local se referă la o percepție pasivă, de-a gata, neatentă, amestecul optic restituie percepția veritabilă care este acțiunea comună a privirii și a naturii, fapta lor comună. Fuziunea culorilor la distanță dă sentimentul realității spațiului; privilegiul strălucirii vine din aceea că este o operație, pe care o simțim cum se « face » atunci când ne depărtăm destul de mult de tablou, cum se « desface » atunci când ne apropiem. Se produce ca o degajare de căldură, de energie; mina vie a pictorului stârnete ca o exalare de aer. Ceea ce este, în culorile juxtapuse pentru amestecul optic, virtual (după cuvântul întrebuițat de Delacroix în Jurnal, atunci când vede în el secretul unui Tizian, unui Rubens în realizarea « acelor tonuri ale cărni atit de strălucitoare și rămase astfel . . . , acelor demi-tente în care se simte transparența singelui sub piele cu tot griul inclus în orice demi-tentă ») face ca efectul tabloului să se asemene cu acțiunea naturii. Nu mai e vorba, ca în arta clasică, de o imagine fidelă unei imagini, ci de o acțiune asemenea cu altă acțiune, de o comotie captată și transmisă.

Baudelaire, în acest text, nu vorbește de a treia dimensiune. Nu va vorbi de ea niciodată, chiar ocupându-se de Manet. Dar vedem bine consecința analizei lui: de vreme ce a treia dimensiune se cheamă spațiul de aer, de vreme ce creem acest spațiu de aer primind de la distanță acțiunea degajată de culorile juxtapuse, a treia dimensiune nu mai are nevoie să intre în tablou ca o imagine (imaginea unei imagini), ea poate să dispară din tablou și să trăiască în relația noastră cu tabloul. Și așa cum cititorul poemului primește șocul unei vieți surprinse în prezent, în loc să urmărească în minte itinerariul ajuns în acest prezent, privitorul tabloului nu va mai fi obligat să ajungă la spațiul interior imaginii mergând din prag către fund; va primi pe loc spațiul ca pe o exalare a suprafeței tabloului. Viața și spațiul nu vor mai fi reprezentate, ci prezente.

E de ajuns să alăturăm aceste pagini de toate notațiile în care Baudelaire ne spune că subiectul (nu obiectul) n-are importanță în pictură, că, în pinzele lui Delacroix, cu mult înainte de a recunoaște subiectul, ești prins de magia culorii (culoarea care gândește prin sine) pentru a vedea în această estetică uimitoarea proorocire a artei celei mai actuale, arta unei prezențe concentrată asupra ei însăși, asupra absenței a tot ce nu e ea însăși, artă care nu mai dă imagini, reprezentări, ci stârnete obiecte, evenimente, artă care nu mai rostește cuvintele unei gândiri, care promovează o gândire fără cuvinte, gândind prin sine sau — ceea ce-i același lucru — un limbaj fără gândire, vorbindu-și sie-și. În notele de la sfârșitul vieții, se găsește chiar următoarea frază:

« Îmi place să-mi închipui o artă în care caracterul de durată ar fi înlocuit de provizoriu. Artă neîncetat îndreptată spre viață. Spectacol. Anotimpuri. Soarele. Dansatorii și dansul. »

Astfel, anunțând arta care a suprimat a treia dimensiune și referințele externe ale tabloului, ale poemului, și care a marcat asupra imaginii însăși negația imaginii, Baudelaire anunță de asemenea ultimul avatar al artei noastre, care-i refuză imaginii și ultima amintire păstrată despre sine în propria ei negație, care-și suprimă durată, posibilitatea ce aveam de a o fixa, făcând din ea un eveniment instantaneu, o însușire, un gest, o clipire optică. « Un tablou durează cât durează o privire », spune Le Parc.

Dar nu e aci decât o ispită, poate chiar o teamă, a lui Baudelaire. Despre gândirea lui, acest termen de prezent nu poate da seamă, căci gândirea lui se află în sfera unei tensiuni pe care nici un termen n-o rezolvă.

El care opune prezentul reprezentării, senzația imediată senzației din amintire, cum de poate scrie, cu o nostalgie care nu înșală:

« Viața de altă dată reprezenta mult; era făcută pentru plăcerea ochilor ».

Să nu ne legăm de fraza a doua, care o slăbește pe prima. Nu prin plăcerea ochilor se definește epoca modernă, care a pierdut stilul mare al trecutului. În trecut, plăcerea ochilor se referea la ceva non-prezent, ca și non-vizibil. Dacă trecutul « reprezenta mult », este din pricină că ceremoniile, sărbătorile lui erau celebrări, reminiscențe, înviere

a unei acțiuni originare, sacre. Nu există Civilizație adevărată fără rituri, și orice rit joacă din nou un joc anterior, face prezent ceea ce nu intră în câmpul prezentului, oferă vederii ceea ce nu intră în câmpul vizibilului.

Iar pe de altă parte, ne spune: culoarea gîndește prin ea însăși. Adică: ea este, pur și simplu, ea nu vorbește cu vorbele noastre. Dar el însuși ce face altceva, în critică, în poeme, decît să dea un glas acestei gîndiri mute, să dea un corp acestei absențe? Dacă ne spune că, în Intrarea cruciaților în Constantinopol, subiectul nu are importanță, cuvintele folosite pentru a descrie tabloul îi dau tot atâtea subiecte cîte sînt în furtună, în febră, în explozie, în melancolie. Cînd, în Farurile, vorbește de Rembrandt ca despre un spital, de Rubens ca despre o pernă de cîrnuri fragede, de Goya ca despre un coșmar plin de lucruri necunoscute, pe care le înșiră, ce face el oare, decît să sugereze cuvinte, referințe despre ceea ce la început apăruse ca gîndind prin sine însuși? Cuvîntul lui—de critic sau de poet—nu e niciodată decît « traducerea zilelor frumoase ale spiri- tului », sau ale celorlalte, ale zilelor urite.

« Toate lucrurile gîdesc prin mine . . . sau gîdesc eu prin ele », scrie el într-un poem în proză care explorează « adîncimea visării ». El este mediatorul prin care gîndul fără vorbe al culorilor va deveni cuvînt. Căci culoarea vorbește prin ea însăși, nespu- nînd nimic la început, pentru că nu poate vorbi cu vorbele limbii obișnuite. Are nevoie de alte cuvinte: cele care lipsesc din vocabularul criticilor de artă, dar care se găsesc în vocabularul criticului Baudelaire, cele care-i lipsesc autorului Curiozităților estetice, dar care sînt ale poetului Farurilor: cuvintele Supranaturalului, Imaginației, Analogiei, Alegoriei . . .

Aceste cuvinte sînt cuvinte îndepărtate, adormite, care trebuie trezite, dezgropate, nu sînt cuvinte prezente. Cum să explici așadar că aici se întîlnesc pîrtinirea pentru prezent, de o intensitate a senzației care nu amintește nimic spiritului, și această cîerînță a unei alte lumi, a unei lumi dîndărătul celeilalte, tot ce scînteiază în străfunduri, în filigran la suprafața prezentului? Cum să împaci valoarea acordată prezentului, modernului, elogiul naivității, al virginității privirii convalescente, cu nostalgia trecutului, a stilului marilor civilizații, cu elogiul podoabei, al machiajului, al artificului, cu inspirația neîncetată a amintirii?

Într-o scrisoare către Manet, datată din 1865, o frază ne lămurește: Nu ești decît cel dintîi în decrepitudinea artei dumitale. Să evităm a vedea aci semnul unei neîn- țelegeri speciale, care l-ar privi pe Manet, sau al bizareriei, al proastei dispoziții din ultimii ani. Fără îndoială, pasiunea pentru această artă modernă (pe care a anunțat-o) scade treptat. Totuși, n-a retras niciodată valoarea pe care i-o acordă, și această valoare a mers întotdeauna mină în mină cu pesimismul, cu dezgustul pentru lumea în care s-a născut ea: lui Baudelaire îi place felul cum vorbește arta timpului său, dar dacă cele spuse le caută în atmosfera înconjurătoare, atunci mai bine să nu spună nimic, mai bine culoarea să gîndească pur și simplu prin ea însăși. Cu o siguranță niciodată dezmințită, Baudelaire vede istoria civilizației ca pe o decadență, iar istoria omului ca pe o cădere: în nimic nu crede mai cu tărie decît în păcatul originar. Gustul pentru o artă la prezent, oricît de viu ar fi, nu implică o apologie a lumii prezente; elogiul naivității, al percepției convalescente nu înseamnă că este demn de privire lucrul care i se oferă imediat. Ceea ce merită să fie privit și spus, lumea adîncurilor, a Corespondențelor, unde parfumul e una cu culoarea, lumea unității, a senzației infinite, este ceea ce a fost uitat, ceea ce trebuie căutat departe, foarte departe, la capătul imaginației, al memoriei, la sfîrșitul anevoiosului travaliu poetic. Această lume nu e prezentă: trebuie făcută prezentă. Marele stil al trecutului (acela al lui Michel Angelo, Rembrandt, Rubens, Watteau, citați în Farurile, acela al lui Veronese, al lui Le Brun, deseori citați în scrierile despre artă) izbutea s-o facă prezentă; exista atunci o prezență a reprezentării. Prezență a reprezen- tării cu totul dispărută din operele contemporane, pe care i se întîmplă să le recuze

fără apel, ori să le admire cu oarecare regret; fie că e vorba de arta realistă, care prezintă fără a reprezenta, care arată « natura fără om », artă incompletă a unor pictori adevărați cum sînt Courbet sau Millet, fie că e vorba de arta care reprezintă fără să aibe nici o putere a prezenței, arta de reconstituire istorică, a unui Meissonnier, a unui Horace Vernet, și a atîtor alții Artă trebuie să aibe o prezență, și am văzut condițiile acestei prezențe: la ce bun subiectul, dacă culoarea nu gîndește prin sine ? La ce bun imaginea celei de-a treia dimensiuni, dacă spațiul de aer nu ne învăluie, nu se desprinde sub ochii noștri ? La ce bun podoaba, eleganța vestimentară, frumusețea orașului, dacă nu sînt ale timpului nostru ? Dar dacă prezența care nu reprezintă nimic prețuiește mai mult decît reprezentarea fără prezență, marea artă rămîne pentru el prezența reprezentării; orașul epocii noastre ar fi Capitala visului; culoarea, frumusețea intrinsecă a cuvintelor, virginitatea lor ar aminti raiul originar; intensitatea unei senzații trăite hic et nunc ar fi alegoria unei memorii. Baudelaire vede limpede că la Manet există intensitatea care-i lipsește artei academice (și chiar lui Ingres, după el). Discerne însă absența care își face loc în această intensitate-absență care va deveni domeniul artei, absență pe care o deplînge dar o socotește inevitabilă, consecință a decadenței istorice și a căderii personale; lucru care ne permite să spunem că acest profet al artei moderne nu și-ar fi asumat dezvoltarea ei, că n-ar fi putut-o face decît la modul regretului, al restricției mentale. Ceea ce admira el la Delacroix este faptul că intensitatea, explozia culorilor face prezentă o lume infinită, pe care o amintește, o sugerează fiecare act de prezență, dar care nu poate fi închisă în nici unul din aceste acte; lumea artei mari nu este inclusă în prezența operei, opera este inclusă în această lume; marea operă este o poartă ce se deschide, și nu canatul de lemn desfăcut din balamale, manevrat ca un obiect căruia-i admirăm culoarea ori structura. Totală este fervorul pentru Delacroix, dar nu fără melancolie: marea artă pe care, prin minune, o reînvie, Baudelaire se îndoiește că poate fi din nou a noastră. « E adevărat că marea tradiție s-a pierdut și că cea nouă încă nu există »; nu va dezminți nicicînd aceste rînduri din Salonul din 1846. Subtilele iluminări estetice, care fac din Baudelaire cel dintîi analist al artei moderne, nu înseamnă prea mult la drept vorbind, în raport cu certitudinea religioasă a căderii, și în curînd a sfîrșitului lumii. Nu crede în mîntuirea acestei lumi condamnate. Pur și simplu, pe marginea dezastrului, atîns de aripa imbecilității, i se întîmplă cîteodată să spere în propria-i mîntuire, să creadă că nu este ultimul dintre oameni, plătind prețul cel mai greu pentru a scrie cîteva versuri frumoase, versurile în care jurămîntele, mlădăniile, sărutările infinite învie iar, cum, după ce se scaldă în nesfîrșite mări — pe cer se urcă iarăși întineritul soare ¹, versuri intense ca prezentul, profunde ca paradisul pierdut.

În românește de LILIANA ȚOPA

¹ Balconul, în traducerea lui Al. Philippide. În *Charles Baudelaire, Florile răului*, ed. Geo Dumitrescu, Buc., ELU, 1968, p. 111.

Aspecte ale prezentului în poezie

Sentimentul realului în ipostaza de actualitate cotidiană este o cucerire destul de tîrzie în literatură și aproape recentă în poezie. Artă clasică înțelegea să înnoibeleze natura umană în virtutea unui « ideal retrospectiv de frumusețe »¹, autorii clasici « arcadizau » pe teme eterne, subiectele contemporane erau abordate în genere numai sub semnul comicului și al satirei. În prefața la *Bajazet*, de pildă, Racine credea de datoria lui să ceară scuze publicului pentru subiectul recent al piesei sale și să-și exprime speranța că, prin alegerea unui erou dintr-o țară depărtată, ar putea « repara cumva prea marea apropiere în timp ».

Secolul al XVII-lea nu aduce o schimbare decisivă, căci dacă literatura se referă la prezent o face fie prin implicații teoretice, fie prin critică socială. Un sens al modernității se configurează totuși acum, dar cu precădere în plan ideologic. Iar ceea ce era mai nou în ideologia artistică se împotriva principal epocii prezente. Despre ce este vorba?

Estetica sentimentului afirmată în finalul « certeii între vechi și moderni » trece prin Rousseau înainte de a fi generalizată de romantici. Or, morala sensibilă a lui Rousseau conținea — cum se știe — refuzul prezentului și al « civilizației » sale. Acest refuz avea loc în numele unei stări naturale la care omul trebuia să se întoarcă dacă nu voia să se piardă pe sine. Nu puțini dintre autorii romantici vor prelua această atitudine și vor face din oroarea de « civilizație » și de « societate » o boală a secolului. Alții însă vor privi prezentul dintr-o perspectivă melioristă și-l vor exalta chiar ca o etapă necesară pe calea împlinirii idealurilor lor umanitare. Victor Hugo cu « Legenda Secolelor » poate fi invocat aici — fără să fie singurul.

Dar cel dintîi poet care se adresează în mod expres prezentului nu ca pretext pentru o dispută abstractă ori o proiecție utopică, nici numai ca rezervor de imagini inedite, este Charles Baudelaire. Epoca modernă, disprețuită mitologic sau istoric de scriitorii clasici, apărată teoretic în reprizele « certeii între vechi și moderni », negată sentimental prin evaziunea în natură a lui Rousseau, anexată de suflul mesianic al unor romantici și hărăzită unui viitor pe măsura aspirațiilor lor, este abordată în sine și pentru sine abia de către Baudelaire, devine o *prezență* abia în versurile lui. Avem în vedere mai cu seamă *Tablourile pariziene* considerate însă în contextul unei gîndiri artistice revoluționare în totalitatea înfrunghierilor ei.

În *Tablourile pariziene* cotidianul citadin e sesizat direct, fără prejudecăți și pudori, fără iluzii, în așa fel încît însăși mizeria umană și materială care-l revoltă și care-l înspăimîntă pe poet își descoperă o « frumusețe misterioasă », o aură de miracol epic. Baudelaire are intuiția « eroismului vieții moderne », dezgustul față de convulsiile și banalitatea ei presupune patimă, adică participare. « Horreur de la vie, extase de la vie . . . » Atracție coexistînd cu o repulsie, dilemă prelungită într-o complexitate interioară revelată mai întîi sieși, atribuită apoi prin simpatie obiectului care devine astfel ciudat, necunoscut, mereu de redescoperit.

¹ cf. M. RAYMOND—*Génies de France*—La Baconnière, 1942, p. 208

Ce ne spune această « oroare extatică » în fața prezentului? Mai întâi, că poetul e implicat în trama vieții moderne. El e un locuitor al metropolei, un cetățean al epocii prezente, un citadin ce-și asumă condiția, fără să împărtășească nici dispera-rea nici compasiunea romantică față de urmările în spirit ale civilizației burgheze.

Mediul urban a pătruns, cum am mai spus, și în universul poeziei romantice dar într-un mod care presupunea distanța autorului, căci și compasiunea e un mod al distanței. Romanticii învăluiau orașul într-o privire panoramică și Eminescu însuși a privit astfel vacarmul și mizeria « furnicarului » citadin. La Baudelaire e vorba de o identificare.

Această identificare nu e însă lipsită de rațiuni estetice, în spațiul ei se scontează « efecte ». Dacă uritul și grotescul sînt reabilitate de Hugo cu argumentele unui realism îmbogățit, Baudelaire înțelege să introducă în poezie cadrul cotidian mai ales ca o demonstrație de forță artistică. Motivarea realistă e înlocuită cu o motivare estetică, al cărei pariu stă în încercarea de a ridica faptul mărunț la « viziune », de a da întâmplării semnificație și clipei rezonanță eternă. Iată prea frumosul sonet, *Unei trecătoare* din aceleași *Tableaux parisiens*, în traducerea lui Alexandru Philippide:

Asurzitoare, strada în jurul meu mugea. / Înlaltă și subțire, durere maiestuoasă / În voalurile-i negre de dolii fastuoasă / Și mindră, o femeie trecu prin fața mea / Cu sprinten mers și zvelte picioare statuare. / Eu mă-mbătam privind-o și beam, ca pe-un venin, / Din ochiul ei, cer vinăt de uragane plin, / Plăcerea ce ucide și vraja care doare. / Un fulger . . . apoi noaptea ! — Făptură fără drum, / Tu care cu-o privire m-ai reîncut deodată, / Abia în veșnicie te voi vedea de-acum ? / În alte părți, departe ! / Tirziu ! sau niciodată ! / Căci nu-mi cunoști cărarea, nu știu spre ce mergeai, / O, tu zadarnic dragă, o, tu care știai ! / La început e strada cu mugetul ei monoton :

« La rue assourdissante autour de moi hurlait . . . » Apoi o figură stranie se decupează din fundal, înzestrată cu toate virtuțile fascinației. Secvența e condusă magistral spre ipoteza unui hazard fecund, a unei pasiuni subite, a unei « aventuri ».

Deodată însă mișcarea e retrasă cu un gest, curgerea e împietrită de o privire. « Un éclair . . . puis la nuit ! » Momentul privilegiat e iremediabil pierdut, dar dorința recuperării este atât de mare încît promisiunea și amînarea eternității o satisfac: « Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? »

Secvența cotidiană se ridică încet la o demnitate neprevăzută. De unde această putere miraculoasă de a renaște mereu în aceeași speranță? O revelație a avut loc, miracolul ei nu stă în nouate, ci în revenire. Printr-o scăpărare de intuiție transcendentă, sufletul și-a recunoscut « perechea » ideală. Necunoscuta de pe stradă i-a fost hărăzită dintotdeauna și-i este, de-acum, îndepărtată pentru totdeauna. Ceea ce părea întâmplare, și « aventură », se arată a fi predestinare. O iubire predestinată căreia i se refuză împlinirea, parcă anume pentru ca aptitudinea erotică să rămînă — cum dorea Platon — dorință fără sfîrșit.

« O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » Ultimul vers ilimitează în același timp dorința și nostalgia. Nu numai dragostea e definită aici, dar și frumusețea. Acea frumusețe despre care Baudelaire însuși spunea în altă parte că este « ceva arzător și trist ».

Sentimentul frumosului este la Baudelaire — și asta îl face modern — o ambivalență. Ca de altfel și sentimentul prezentului la care revenim acum pentru a-i urmări manifestările în acea posteritate baudelairiană care e poezia modernă.

Sigur că nu e loc aici decît pentru o cuprindere lacunară și aproximativă, suficientă totuși pentru a vedea cum raportarea la cotidian ajunge în continuare să delimiteze la rîndul ei formulele poetice, provocînd opoziții inedite și nuanțînd pe cele consacrate.

Ceea ce se transmite, înainte de orice, din atitudinea baudelairiană este ambivalența ei. Autorii izolați o vor păstra supunînd-o unei estetici proprii, grupările

o vor desfășura pe alte planuri, accentuând unul sau altul din termenii ce o compun. În « *Iluminările* » lui Rimbaud, de pildă, reprezentarea universului citadin apare subordonată intenției denigratoare a poetului, care vizează nu numai miturile trecutului ci și fețele anume descompuse ale prezentului. Dar, ca și Baudelaire, Rimbaud se implică pe sine în această negație. De aceea poezia lui e stenică în ciuda incoerenței și involuntar confesivă în superbe ei imagini de risipire.

Prospețimea rimbaldiană a concretului se constituie astfel ca o replică la rarefierea spațiului poetic mallarmean, fondat tot pe o negație a realului și, implicit, a prezentului, dar o negație radicală, concepută ca îndepărtare perseverentă, ca neantizare.

Avem de disociat, așadar, între o negație desfășurată pe plan estetic și manifestată printr-un efort de esențializare și de « purificare », printr-o « mistică » a limbajului și a « poeticului », și o negație de ordin « *sentimental* », care nu exclude însă prezentul ori cotidianul din universul poeziei. Negația estetică e sinonimă cu un refuz, poezia care o aplică va evita cu hotărâre intruziunile « hazardate » ale cotidianului. Negația « sentimentală » înseamnă *opозиție*, adică referință nevoită, și se traduce artistic printr-un anume tip de *deformare*.

Este, de pildă, cazul expresioniștilor pentru care civilizația modernă reprezintă o epocă de criză a valorilor, de crepuscul al umanității « *Menschheitsdämmerung* ». Această situație se datorează « morții lui Pan », pierderii contactului cu energiile firii, cu forțele elementare și primordiale ale vieții. Izolarea forțată și alienantă a omului e resimțită ca un efect al aglomerării și mecanizării citadine, de aceea poetul expresionist va clama « chinul orașelor » (*Qual der Städte*).

Programul expresionist nu stabilește însă nici o contradicție între cotidian și poetic, situându-se astfel în polemică atît cu ceea ce s-a numit Neuromantik (care-l exclusese din preocupări) cît și cu un anume descriptivism de tradiție parnasiană care mai persista în poezia epocii. Poezii expresioniști vor coborî în cotidian, vor scrie o poezie a metropolei (Georg Heym are un ciclu întreg de poezii « *berlineze* »), dar vor contrazice armonia ei aparentă. Urîtul, monstruosul, momentele de dezecilibru specifice orașului mare nu vor fi ocolite ci, dimpotrivă, surprinse cu necruțătoare acuitate. Iată Viena primului deceniu al secolului în viziunea lui Trakl (și în versiunea lui Petre Stoica):

« *Oh, der Wahnsinn der grossen Stadt, da am Abend / An schwerer Mauer verkrüppelte Bäume starren, / Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut; / Licht mit magnetischer Geissel die steinerne Nacht verdrängt. / Oh, das versunkene Läuten der Abendglocken.* » / (O, nebunia orașului mare, cînd seara / Arbori schilozi stau încremeniți lingă zidul negru, / Prin mască de argint privește spiritul răului; / Cu bici magnetic lumina sfîșie noaptea de piatră. / O, sunetul scufundat al clopotelor de seară)

Se poate recompune din poezia expresionistă imaginea unui oraș generic apăsător de păcate grele și de amenințarea unui sfîrșit iminent: Copacii se clatină, casele se năruie, străzile se curbează; Omul își scufundă singurătatea într-un tragic anonim.

Poetul expresionist nu pierde nostalgia rousseauiană a stării naturale și a trăirii plene dar ca și Blaga al nostru nu mai știe « drumul întoarcerii ».

O îmbrățișare euforică a prezentului, însoțită totuși de un paradoxal accent rousseauian vom întîlni în cadrul unei mai vechi orientări poetice. E vorba de mișcarea « unanimistă » care-și descoperă precursori în Withmann și Verhaeren și, mai înainte de ei, în Victor Hugo și care încearcă — dînd curs unui interes specific modern — să surprindă o psihologie a colectivității, să exprime sufletul multimilor într-o poezie de notație și de vibrație integrală. Inițiativa unanimistă, fără să mobilizeze autori de primă mărime, are semnificația ei în istoria poeziei prin comuniunea care-i stă la origine și pe care scontează. Această comuniune în același timp efort

și efect — are, fără îndoială, un model în poezia withmaniană care contamina și solidariza un public larg prin apelul la o sentimentalitate primară, nedeformată de convenții, prin patetismul limbajului vorbit.

Interesant e faptul că poezia unanimistă se situează în afara opoziției între urban și natural, cîntînd cu egală aplicație rumorile industriale și impulsurile vitale, fiind în același timp citadină și «pleinairistă». Rousseauismul e reținut numai ca un generos îndemn naturist și conciliat cu plenitudinea epică a vieții moderne.

Dar cea mai vehementă reabilitare a cotidianului e înscrisă în manifestele futurismului. Un cotidian prin excelență citadin și tehnic, exaltat cu ostentație antitraditionalistă și cu pretenția de sinceritate absolută. Cultului estetic al mașinii îi corespunde în structura versurilor notația telegrafică. Prin iluzia «adevărului» în stare brută și a «poeziei» în sine a obiectelor tehnice, futurismul e un fel de *naturalism poetic*. Trezind peste implicațiile politice ale curentului, semnificația lui estetică nu e alta decît de a fi precizat prin eșec distanța între viața imediată și poezie.

Este în altfel și la alt nivel și cazul suprarealiștilor, în încercarea lor de a apropia poezia de ființă, de a accede la imediatețea vieții prin forțarea inconștientului. Viața imediată se constituie la ei în afara solicitărilor cotidiene și se confundă cu acea realitate a «primelor vîrste» pe care o poartă imaginile lacunare ale visului și ale memoriei involuntare. O realitate mult mai autentică, așadar, pentru care contingentul merită și trebuie să fie suspendat. Cu acest «psihologism Integral» intenționau suprarealiștii să revoluționeze nu numai poezia ci și viața însăși. Arta lor nu se voia deci lipsită de adresă și eficacitate socială.

Cîteva grave contradicții le-au subminat însă inițiativa în poezie și, mai ales, dincolo de poezie. În primul rînd, «integralismul» a dezamăgit prin... unilateralitate, apoi publicul mare a fost pierdut prin îndepărtarea violentă de modurile obișnuite ale comunicării. Nu întîmplător o bună parte din poeții suprarealiști au încercat să repare ineficiența poeziei prin angajarea directă a propriei persoane.

Soluția e anticipată într-un fel de metamorfozele conștiinței poetice de la începutul secolului XX. Încă din primele decenii, poeții resimt insuficiența aceluia dificil și răbdător efort de «purificare», iar dacă diversitatea deconcertantă a orientărilor ar putea fi supusă unui principiu de relativă unitate, acesta ar consta, desigur, în tentativa generalizată de a proceda în așa fel încît poezia să depășească poeticul abia definit.

Ei suferă acum de limitarea estetică a acțiunilor, de limitele estetice ale poeziei pe care, în moduri ce diferă pînă la opoziție, o doresc capabilă să intervină fecund în viața omului. Mai mult sau mai puțin conștient, mai mult sau mai puțin recunoscut, fiecare poet rîvnește să împlinească cunoscutul deziderat rimbaldian: «Changer la vie».

Multe manifeste poetice declară și respectă un *activism*, înțeles ca refuz al închisării individualiste, ca efort de implicare a unui public cît mai larg și chiar ca îndemn la acțiune. Activism transformat, cum am văzut, de unii suprarealiști într-un militantism politic la care însă — trebuie spus, împotriva voinței lor — poezia nu participă decît în mică măsură.

Cel de al doilea război mondial procură poeților o luciditate în plus, adică o dezamăgire în plus, orice moment de decădere a umanității însemnînd și un eșec al poeziei. O dezamăgire dar și o asumare în plus. Căci dacă pe de o parte ideea de «poezie», în accepția ei tradițională de «farmec», s-a cam «răsuflet» (o recunosc poeții înșiși), pe de altă parte, poezia contemporană, într-una din direcțiile ei cele mai pline de interes și ecou, se definește ca o *poezie politică*. Poeții și-au sporit angajarea, în sensul că nu o concep în afara poeziei lor.

Am urmărit pînă acum diverse ipostaze istorice ale prezentului în poezie. În poezia contemporană el este receptat mai ales ca *actualitate politică*.

Dar actualitatea poeziei e mult mai greu de redus decît istoria ei.

ARTA DE A TRADUCE

WALTER BENJAMIN

Problema traducătorului

Nicăieri, în fața unei opere sau forme artistice, atenția acordată receptorului nu se dovedește fructuoasă pentru cunoașterea ei. Nu numai că orice raportare la un anumit public sau la reprezentanții acestuia înseamnă o abatere din drum, dar chiar și ideea unui receptor «ideal» e de rău augur în toate debaterile referitoare la teoria artei, acestea nefiind obligate să presupună mai mult decât existența și esența omului în genere. De asemenea, și arta însăși presupune esența fizică și spirituală a omului — dar în nici una din operele ei nu presupune și atenția sa. Pentru că nici un poem nu i se adresează cititorului, nici un tablou privitorului, nici o simfonie auditoriului.

Oare o traducere li se adresează unor cititori care nu posedă înțelegerea originalului? De aici pare să se explice în suficientă măsură deosebirea lor de rang în domeniul artei. Mai mult decât atât, pare singurul temei posibil de a spune în mod repetat «același lucru». Ce «spune» oare o operă poetică? Ce comunică ea? Foarte puțin același care o înțelege. Esențialul ei nu e comunicarea, mesajul. Cu toate acestea, o traducere care și-ar propune să mijlocească n-ar putea mijloci nimic altceva decât comunicarea — deci un lucru neesențial. De altminteri, aceasta și e o marcă de recunoaștere a traducerilor proaste. Dar ceea ce mai cuprinde o operă poetică în afară de comunicare — și chiar și traducătorul prost recunoaște că acesta e esențialul — oare nu e privit acest ceva îndeobște drept insesizabilul, tainicul, «poeticul» ca atare? Pe care traducătorul nu-l poate reda altfel decât devenind poet și el? De aici se desprinde, într-adevăr, o a doua caracteristică a traducerilor proaste, pe care o putem defini prin urmare drept transmiterea inexactă a unui conținut neesențial. Și situația rămîne neschimbată, atâta timp cât tra-

ducerea se oferă să-l servească pe cititor. Dar dacă i-ar fi destinată cu adevărat, ar trebui să-i fie destinat și originalul. Și dacă originalul nu există în acest scop, cum s-ar mai putea înțelege rostul traducerii din acest raport?

Traducerea e o formă. Pentru a o surprinde ca atare va trebui să ne întoarcem la original. Căci în el, în traductibilitatea sa, îi e cuprinsă legea. Întrebarea referitoare la traductibilitatea unui opere e ambiguă. Ea poate însemna: își va găsi ea oare vreodată, în totalitatea cititorilor, traducătorul pe măsura ei? sau, într-un sens mai propriu: permite ea oare, prin esența ei, traducerea și, prin urmare, — potrivit semnificației acestei forme — o și cere? În principiu, prima întrebare nu poate fi hotărâtă decît în mod problematic, iar a doua în mod apodictic. Numai o gîndire superficială, negînd sensul autonom al celei din urmă, le va declara pe amîndouă ca avînd aceeași semnificație... În pofida ei trebuie arătat că anumite noțiuni de relație își păstrează sensul lor bun, ba poate chiar cel mai bun, dacă nu sînt raportate de la început în mod exclusiv la om. S-ar putea vorbi astfel despre o viață sau o clipă de neuitat, chiar dacă toți oamenii le-ar fi dat uitării. Căci dacă esența lor ar cere să nu fie date uitării, acel predicat n-ar conține nimic greșit, ci doar o cerință căreia oamenii nu-i răspund, și în același timp poate și indicarea unei sfere în care și-ar găsi ea răspunsul: în amintirea lui Dumnezeu. În mod corespunzător, traductibilitatea unor alcătuiuri ale limbii ar trebui luată în considerație și atunci cînd acestea ar fi intraductibile pentru oameni. Și să nu fie ele într-adevăr, potrivit unei noțiuni stricte a traducerii, intraductibile pînă la un anumit grad? La acest nivel de abstractizare trebuie pusă întrebarea dacă se poate pretinde traducerea anumitor alcătuiuri ale limbii. Căci e valabilă teza: Dacă traducerea e o formă, traductibilitatea trebuie să fie o însușire esențială a anumitor opere.

Traductibilitatea ca însușire esențială a anumitor opere — aceasta nu înseamnă că traducerea lor ar avea un caracter esențial pentru ele însele, ci vrea să spună că o anumită semnificație inerentă originalelor se manifestă în traductibilitatea lor. E limpede că o traducere, oricît de bună ar fi, nu va avea niciodată vreo semnificație pentru original. Și totuși se află cu el, datorită traductibilității sale, în cea mai strînsă legătură. Ba această legătură e cu atît mai intimă, cu cît nu mai are pentru originalul însuși nici o semnificație. Ea poate fi numită o legătură naturală, și mai exact: o legătură de viață. După cum manifestările vieții se află în cea mai intimă legătură cu ceea ce e viu, fără a însemna pentru el totuși ceva, la fel și traducerea purcede din original. E adevărat că nu atît din viața, cît din «supraviețuirea» sa. Aceasta pentru că traducerea îi urmează originalului, și pentru că în cazul operelor importante, care nu-și găsesc niciodată traducătorii aleși în epoca lor de genază, ea le marchează stadiul de supraviețuire. Trebuie abordată cu o obiectivitate întru totul nemetaforică ideea despre viața și supraviețuirea operelor de artă. Că viața nu trebuie atribuită numai lumii fizico-organice e un adevăr care a fost bănuir pînă și în epocile de cea mai strîmtă opacitate a gîndirii. Dar nu e vorba aici să-i extîndem domnia sub sceptrul slab al sufletului, cum încercase Fechner la timpul său; necum că am putea defini viața pornind de la mo-

mentele și mai puțin definatorii ale animalicului, cum ar fi sensibilitatea, care nu o poate caracteriza decât în mod accidental. Dimpotrivă, numai aplicând noțiunea de viață la tot ce are istorie, și care nu e doar scena ei, această noțiune intră în drepturile sale. Căci pornind de la istorie, nu de la natură, și cu atât mai puțin de la o natură atât de incertă acum ar fi sensibilitatea și sufletul, trebuie determinată în ultimă instanță sfera vieții. De aici i se naște filosofului problema de a înțelege tot ce e viață materială prin aceea, mai cuprinzătoare, a istoriei. Și nu se poate recunoaște oare măcar supraviețuirea operelor cu incomparabil mai multă ușurință decât cea a fapturilor? Istoria marilor opere de artă le cunoaște descendența din izvoare, întruchiparea în epoca artistului și supraviețuirea lor, în principii veșnică, la generațiile următoare. Faptul acesta din urmă, acolo unde iese la lumină, se numește glorie. Acele traduceri care sînt mai mult decât niște simple mijlocuri se nasc atunci cînd o operă, în cursul supraviețuirii sale, și-a atins epoca ei de glorie. Ele deci nu o slujesc atât pe ea, cum obișnuiesc să pretindă traducătorii proști pentru munca lor, cît îi datorează, de fapt, propria lor existență. În ele, viața originalului ajunge la desfășurarea ei cea mai tîrzie și mai cuprinzătoare, și care e reînnoită mereu.

Această desfășurare fiind aceea a unei vieți specifice și superioare, e determinată de o finalitate specifică și superioară. Viață și finalitate — legătura lor aparent concretă și care totuși aproape că se sustrage cunoașterii se revelează abia atunci cînd acel scop final către care converg toate finalitățile particulare ale vieții nu e căutat tot în propria-i sferă, ci într-una superioară. Toate manifestările finale ale vieții, ca și finalitatea ei ca atare, nu-și au caracterul lor final, în ultimă instanță, în vederea vieții înseși, ci în scopul de a-i exprima esența, de a reprezenta semnificația ei. Astfel, finalitatea traducerii vizează, în ultimă instanță, exprimarea raportului celui mai intim al limbilor unele față de altele. Ea nu are nicidecum posibilitatea să reveleze, să producă acest raport ascuns ca atare; dar îl poate reprezenta realizîndu-l în germene sau în mod intensiv. Și anume, această reprezentare a unui semnificat prin încercarea, prin germeul producerii sale e un mod de reprezentare întru totul specific, cum nu se va putea întîlni în sfera vieții din afara limbajului. Căci aceasta cunoaște, în chipul unor analogii și semne, tipuri de indicare diferite de realizarea intensivă, adică de realizarea anticipatoare, aluzivă. — Acel raport gîdit, cel mai intim, al limbilor e însă acela al unei convergențe specifice. El constă în aceea că limbile nu sînt străine unele față de altele, ci înrudite între ele *a priori* și dincolo de toate relațiile istorice, prin ceea ce vor ele să spună.

Încercînd această explicație, cercetarea noastră pare să se întoarcă, pe ocolișuri inutile, la tradiționala teorie a traducerii. Dacă se cere ca în traduceri să se verifice înrudirea limbilor, cum s-ar putea verifica ea altfel decât prin mijlocirea cît mai exactă a formei și sensului originalului prin înseși aceste traduceri? Asupra noțiunii acestei exactități, teoria amintită n-ar putea ajunge, desigur, la nici o concluzie; prin urmare, nu ar putea da socoteală, în ultimă instanță, de esențialul traducerilor. În adevăr, însă, înrudirea limbilor se dovedește într-o traducere

într-un chip cu mult mai profund și mai hotărît decît în acea asemănare superficială și indefinibilă a două opere poetice. Pentru a surprinde adevăratul raport dintre original și traducere trebuie să recurgem la un raționament întru totul analog, ca intenție, raționamentelor prin care critica cunoașterii e pusă să demonstreze imposibilitatea unei teorii a reflectării. Pe cînd acolo se arată că în sfera cunoașterii nu poate exista nici un fel de obiectivitate și nici măcar vreo pretenție la ea, dacă aceasta ar consta în reflectări ale realului, în cazul nostru se poate demonstra că nici o traducere nu ar fi posibilă dacă prin esența ei ultimă ar tinde la o asemănare cu originalul. Căci în supraviețuirea sa, care nu s-ar putea numi astfel dacă nu ar fi vorba de o transformare și reînnoire a ceea ce e viu, originalul e supus schimbării. Există o maturitate tîrzie chiar și a cuvintelor consemnate în scris. Ceea ce în epoca unui autor va fi fost o tendință a limbajului său poetic poate fi anihilat mai tîrziu, tendințe imanente pot resuscita din ceea ce a căpătat formă. Ceea ce la timpul său avea un aer tineresc, mai tîrziu poate părea uzat, ceea ce pe atunci suna obișnuit poate căpăta o tentă arhaică. A căuta esențialul unor asemenea schimbări, ca și al celor, la fel de perpetue, ale sensului în subiectivitatea urmașilor, în loc de a-l căuta în viața cea mai intimă a limbii și a operelor ei, ar însemna — admițînd chiar psihologismul cel mai cras — să confundăm cauza și esența unui fenomen, mai strict vorbind, să tăgăduim, dintr-o insuficiență a gîndirii, unul din cele mai puternice și fertile procese istorice. Și chiar dacă am face din ultima trăsătură de condei a autorului lovitura de grație dată operei, tot n-ar putea fi salvată acea teorie moartă a traducerii. Căci la fel cum tonul și semnificația marilor opere poetice se schimbă pe de-a întregul în cursul secolelor, tot astfel se schimbă și limba maternă a traducătorului. Ba mai mult: pe cînd cuvîntul poetic se perpetuează în limba sa proprie, chiar și cea mai eminentă traducere e destinată să încapă în procesul de evoluție al limbii ei și să se piardă în reînnoirea acesteia. Traducerea e atît de departe de a fi ecuația surdă a două limbi moarte, încît dintre toate formele tocmai ei îi revine drept însușirea ei cea mai proprie să fie atentă la acea maturizare tîrzie a cuvîntului străin, la convulsiile reînnoitoare ale celui propriu.

Dacă în traducere se manifestă înrudirea limbilor, aceasta se face altfel decît prin asemănarea vagă dintre imitație și original. După cum e în genere un lucru vădit că asemănarea nu trebuie să intervină cu necesitate în cazul înrudirii. Iar în contextul de față, noțiunea acesteia din urmă concordă cu folosirea ei mai restrînsă, chiar și în măsura în care nu poate fi definită satisfăcător, în ambele cazuri, prin identitatea originii, cu toate că, pentru definirea acelei folosiri mai restrînse, noțiunea de descendență va rămîne, desigur, indispensabilă. — În ce poate consta înrudirea a două limbi, abstracție făcînd de cea istorică? În orice caz, ea poate consta tot atît de puțin în asemănarea unor opere poetice cît și în aceea a cuvintelor lor. Dimpotrivă, orice asemănare supraistorică a limbilor constă în aceea că în fiecare din ele, luată ca întreg, se face de fiecare dată referință la un lucru, și anume întocmai la același lucru, care cu toate acestea nu e accesibil nici uneia din ele în mod particular, ci numai totalității intențiilor lor care se întregesc între ele: limba

pură. Căci pe cînd toate elementele particulare — cuvintele, propozițiile, contextele — ale unor limbi străine se exclud, aceste limbi se întregesc în înseși intențiile lor. A surprinde cu exactitate această lege, una din legile fundamentale ale filosofiei limbajului, înseamnă a delimita în intenție obiectul de referință și modul de referință. În cazul lui «*Brot*» și «*pain*», obiectul de referință e într-adevăr același, nu însă și modul de referință. Căci tocmai modul de referință face ca aceste două cuvinte să însemne de fiecare dată altceva pentru german și pentru francez, ca pentru amîndoi ele să nu poată fi înlocuite, ba chiar să tindă în cele din urmă să se excludă reciproc; iar obiectul de referință face ca ele, luate în sens absolut, să însemne același lucru, o identitate. Pe cînd, în felul acesta, modul de referință are deci un caracter contradictoriu în aceste două cuvinte, el se întregeste în cele două limbi din care provin. Și anume se întregeste în ele modul de referință în sensul obiectului de referință. Căci în limbile particulare, neîntregite, obiectul respectiv de referință nu poate fi întîlnit niciodată într-o relativă autonomie, ca în cazul cuvintelor sau propozițiilor izolate, ci dimpotrivă, e prins într-o continuă schimbare, pînă ce se va putea desprinde din armonia tuturor acelor moduri de referință în chipul limbajului pur. Pînă atunci rămîne ascuns în limbile particulare. Dacă însă acestea tot continuă să crească pînă la sfîrșitul mesianic al istoriei lor, traducerii, care se aprinde de la veșnica supraviețuire a operelor și de la nesfîrșita resuscitare a limbilor, îi revine sarcina să facă mereu proba acelei sfinte evoluții a limbilor: cît de departe de revelație e ceea ce ascund ele, și cită prezență ar putea căpăta în cunoașterea acestei depărtări.

În felul acesta am recunoscut, într-adevăr, că orice traducere nu e decît o modalitate oarecum provizorie de a aduce în dezbatere caracterul eterogen al limbilor. O rezolvare a acestei eterogenități în alt fel decît în timp și în mod provizoriu, o rezolvare momentană și definitivă, le rămîne refuzată oamenilor sau, în orice caz, nu poate fi întreprinsă în mod nemijlocit. În mod mijlocit, în schimb, evoluția religiilor e cea care pîrguește în sînul limbilor sămînța învăluită a unei limbi mai înalte. Traducerea, așadar, deși nu poate pretinde la perpetuarea alcătuirilor ei, și neasemănătoare artei în această privință, nu-și tăgăduiește orientarea ei către un stadiu ultim, definitiv și hotărîtor, al oricărei îmbinări din cuprinsul limbii. În traducere, originalul crește într-o atmosferă parcă mai înaltă și mai pură a limbii, în care, firește, nu poate trăi timp îndelungat, după cum nici nu ajunge la ea în toate părțile alcătuirii sale, dar pe care, oricum, cel puțin o indică, miraculos de insistent, drept tărîmul, prestabilit și refuzat, de împăcare și împlinire a limbilor. La acesta nu ajunge în întregime, cu rădăcini cu tot, dar în el se află tocmai ceea ce, într-o traducere, trece dincolo de comunicare. Mai exact am putea defini acest nucleu esențial drept ceea ce la rîndul său rămîne intraductibil într-o traducere. Căci oricîtă comunicare am desprinde din ea retraducînd-o, rămîne totuși de neatinț ceea ce făcuse obiectul strădaniilor adevăratului traducător. E la fel de intraductibil ca și cuvîntul poetic al originalului, pentru că raportul conținutului față de

limbă e cu totul altul în original și în traducere. Dacă aceste două elemente formează în primul caz o anumită unitate, ca miezul și coaja, limba traducerii își învâluie conținutul în falduri largi de hlamidă. Căci ea se referă la o limbă mai înaltă decât ea însăși, rămânând în felul acesta neconcordanță, despotică și străină față de propriul ei conținut. Această discrepantă împiedică orice transpunere, făcând totodată să și fie de prisos. Căci orice traducere a unei opere datînd dintr-un anumit moment al istoriei limbilor reprezintă, sub o anumită latură a conținutului ei, traduceri în toate celelalte limbi. Traducerea transpune deci originalul într-o zonă a limbii care are cel puțin tot pe atîta un caracter mai definitiv — în sens ironic — cu cît acesta nu mai poate fi transplantat de aici prin nici o traducere, ci doar ridicat tot în cuprinsul acesteia, de fiecare dată din nou și în alte părți ale sale. Nu în mod întîmplător, cuvîntul « ironic » poate aminti aici de anumite raționamente ale romanticilor. Aceștia au avut înaintea altora cunoștință de viața operelor, viață pentru care traducerea e o mărturie supremă. Desigur, pe aceasta abia dacă au recunoscut-o ca atare; dimpotrivă, ei și-au îndreptat toată atenția asupra criticii, care reprezintă și ea un moment, deși mai puțin important, din supraviețuirea operelor. Dar chiar dacă teoria lor aproape că nu s-a oprit asupra traducerii ca fenomen, însăși marea lor operă de traducere s-a însoțit cu un simț al esenței și demnității acestei forme. Simțul acesta — accepțiunea către care converg toate indicațiile — nici nu trebuie să fie cel mai dezvoltat la poet; ba poate încapă chiar cel mai puțin la el ca poet. Nici măcar istoria nu sugerează prejudecata convențională după care traducătorii de seamă ar fi poeți, iar poeții neînsemnați ar fi traducători lipsiți de valoare. O serie dintre cei reputați, ca Luther, Voss, A. W. Schlegel, sînt mult mai importanți ca traducători decît ca poeți; alții dintre cei mai mari, ca Hölderlin și George, nu pot fi cuprinși, în întregimea creației lor, sub noțiunea de poet. Mai ales, nu ca traducători. Căci după cum traducerea e o formă particulară, și problema traducătorului poate fi concepută drept una particulară și delimitată precis de cea a poetului.

Ea constă în a găsi, față de limba în care se traduce, acea intenție care trezește în ea ecoul originalului. Aflăm aici o caracteristică a traducerii care o deosebește în mod categoric de opera poetică, intenția acesteia nereferindu-se niciodată la limbă ca atare, la totalitatea ei, ci în mod nemijlocit numai la anumite conexiuni ale conținutului exprimate în limbă. Traducerea, în schimb, nu se află, asemenea poeziei, în ceea ce am putea numi codrul lăuntric al limbii înseși, ci în afara acestuia, în fața sa; și fără a păși în el cheamă originalul înăuntrul lui, în acel singur loc unde ecoul în propria limbă poate da întotdeauna răsunetul unei opere într-o limbă străină. Intenția ei nu numai că se referă la altceva decît cea a poeziei, anume la o limbă în întregime, pornind de la o operă particulară într-o limbă străină, ci e ea însăși de altă natură; intenția poetului e naivă, primară, intuitivă, cea a traducătorului e derivată, finală, ideativă. Căci marele motiv al unei integrări a limbilor multiple în singura adevărată e conținutul muncii sale. Această limbă e însă aceea în care,

într-adevăr, propozițiile, poemele, judecățile particulare nu comunică între ele niciodată — după cum și au nevoie să fie traduse în continuare —, dar în care limbile înseși, întregite și împăcate în modul lor de referire, concordă între ele. Dacă însă altminteri există o limbă a adevărului, în care ultimele taine, la care trudește orice gândire, sînt păstrate în afara oricărei contradicții și chiar în tăcere, această limbă a adevărului e — adevărata limbă. Și tocmai această limbă, în a cărei intuire și descriere stă singura perfecțiune la care poate spera filosoful, se află ascunsă în mod intensiv în traduceri. Nu există o Muză a filosofiei, după cum nu există o Muză a traducerii. Cu toate acestea, ele nu sînt niște îndeletniciri banale, cum obișnuiesc să pretindă cutare artiști sentimentali ai cuvîntului. Căci există un ingeniu filosofic a cărui pornire intimă e nostalgia acelei limbi care se manifestă în traducere. « *Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.* » Dacă cele amintite de Mallarmé în aceste cuvinte sînt strict comensurabile pentru filosof, traducerea, cu germeii ei dintr-o asemenea limbă, se află la mijloc între poezie și teorie. Opera ei le e inferioră ca pregnanță a tiparului, dar se întipărește nu mai puțin adînc în istorie.

Problema traducătorului apărînd într-o asemenea lumină, căile ei de rezolvare amenință să se întunece cu atît mai de nepătruns. Ba mai mult, această problemă: de a pîrgui în traducere germeii limbii pure, pare niciînd rezolvabilă, de nedefinit prin nici o soluție. Căci nu i se ia oare acestora pămîntul de sub picioare dacă redarea sensului încetează să fie criteriu hotărîtor? Și la nimic altceva nu se referă — în accepția negativă — toate cele spuse mai sus. Fidelitate și libertate — libertatea redării potrivit sensului și, în slujba ei, fidelitatea față de cuvînt — acestea sînt criteriile tradiționale ale oricărei discuții asupra traducerilor. Ele par să nu-l mai poată sluji unei teorii care caută altceva în traducere decît redarea sensului. Căci cu ce anume poate contribui tocmai fidelitatea la redarea sensului? Fidelitatea în traducerea cuvîntului izolat nu poate reda aproape niciodată în întregime sensul pe care îl are în original. Căci acesta nu se epuizează, ca semnificație poetică pentru original, în obiectul de referință, ci o dobîndește tocmai prin felul în care obiectul de referință e legat, în cuvîntul respectiv, de modul de referință. Această situație e exprimată de obicei prin cea formulă după care cuvintele comportă un ton afectiv. În sfîrșit, respectarea textuală a sintaxei dă peste cap orice redare a sensului și amenință să ducă de-a dreptul în sfera ininteligibilului. Secolului al XIX-lea, traducerile din Sofocle ale lui Hölderlin i-au stat în față ca exemple monstruoase ale unei asemenea textualități. În sfîrșit, se înțelege de la sine în ce măsură fidelitatea în redarea formei o îngreunează pe cea față de sens. Ca atare, cerința textualității nu poate fi dedusă din interesul pentru păstrarea sensului. Acestea îi servește în mult mai mare măsură — iar poeziei și limbii, firește, într-una mult mai mică — libertatea fără noimă a proștilor traducători. În mod necesar, această cerință, a cărei justete e evidentă, dar al cărei temei e foarte ascuns, trebuie înțeleasă ca decurgînd din raporturi mai stringente. Căci la fel cum cioburile unui vas, pentru a putea fi îmbinate din nou, trebuie să se potrivească în cele mai mici amănunte, fără a semăna totuși între ele, și traducerea, în loc să se asemuiească sensului originalului, trebuie, dimpotrivă, să-și însușească în propria-i limbă, cu dragoste și pină în cele mai mici amănunte, modul de referință al acestuia, făcînd astfel ca amîndouă, asemenea unor cioburi alcătuiind fragmentul unui vas, să poată fi recunoscute drept fragment al unei limbi mai cuprinzătoare. Tocmai de aceea trebuie ea să facă abstracție, în foarte mare măsură, de intenția de a comunica ceva, de sens, și în această privință

originalul nu contează pentru ea decât prin felul în care i-a scutit pe traducător și pe opera sa de truda și ordonarea a ceea ce trebuie comunicat. Și în domeniul traducerilor e valabil acel *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*, la început a fost cuvântul. Față de sens, în schimb, limba ei poate, ba chiar trebuie să-și lase friu liber, pentru a face ca nu intenția acestuia să sune ca o redare, ci ca propria ei intenționalitate să răsune ca o armonie, ca o întregire a limbii în care se destăluie aceasta. Ca atare, mai ales în epoca ei de geneză, nu e cea mai mare laudă a unei traduceri de a se citi ca un original în limba ei. Dimpotrivă, semnificația fidelității asigurate prin textualitate e tocmai aceea ca din operă să vorbească marea nostalgie de întregire a limbilor. Adevărata traducere e transparentă, ea nu ascunde originalul, nu-i stă în lumină, ci face ca limba pură, intensificată parcă prin propriul ei mediu, să cadă cu atât mai din plin asupra originalului. Aceasta o permite mai ales textualitatea în transpunerea sintaxei, și tocmai ea dovedește că elementul primar al traducătorului nu e propoziția, ci cuvântul. Căci propoziția e zidul ce ascunde limba originalului, textualitatea e arcada.

Dacă fidelitatea și libertatea traducerii au fost privite dintotdeauna drept tendințe contrare, nici această interpretare care aprofundează una din ele nu pare să le împace, ci dimpotrivă, să-i refuze orice îndreptățire celeilalte dintre ele. Căci la ce altceva se referă oare libertatea, dacă nu la redarea sensului, care ar urma astfel să fie abrogată ca factor legislativ? Numai că, dacă sensul unei alcătuirii a limbii poate fi presupus identic cu acela al comunicării ei, tot mai rămâne, foarte aproape de el și totuși nesfârșit de departe, ascuns sub el sau mai deslușit, răsfrint de el sau mai puternic decât orice comunicare, un lucru ultim, hotărâtor. Rămâne în tot ce e limbă și în oricare din alcătuirile ei un ceva necomunicabil, un ceva simbolizant sau simbolizat, după contextul în care poate fi întâlnit. E factor simbolizant numai în alcătuirile finite ale limbilor; simbolizat însă în devenirea limbilor înseși. Iar ceea ce tinde să se întruchipeze, ba chiar să se înfățișeze în devenirea limbilor e însuși acel nucleu al limbii pure. Dacă însă acesta, fie și în chip ascuns și fragmentar, e totuși prezent în viață, ca însuși factorul simbolizat, el nu se găsește altfel decât simbolizat în alcătuirii. Dacă acea esență ultimă, care e limba pură însăși, nu e legată în limbile particulare decât de o modalitate a lor și de modificările acesteia, ea e încărcată în alcătuirii de sensul greu și străin. A o despovăra de acesta, a face ca factorul simbolizant să devină simbolizatul însuși, a redobândi limba pură în mișcarea limbii e virtutea uriașă și unică a traducerii. În această limbă pură, care nu se mai referă la nimic și nu mai exprimă nimic, ci, fiind cuvântul lipsit de expresie și creator, e obiectul de referință al tuturor limbilor, toată comunicarea, tot sensul și toată intenția ating în cele din urmă un strat în care sînt făcute să se stingă. Și tocmai în acest strat, libertatea traducerii își găsește confirmarea unui drept nou și mai înalt. Nu din sensul comunicării, de care s-o emancipeze e tocmai sarcina fidelității, îi izvorăște permanența. Libertatea, dimpotrivă, de dragul limbii pure, se adevărește față de propria limbă. A mîntui acea limbă pură, ferecată în cea străină, în propria limbă, a o elibera pe cea captivă în operă prin transpunere poetică, e sarcina traducătorului. De dragul ei rupe zăgazurile putrezite ale propriei sale limbi: Luther,

Voss, Hölderlin, George au lărgit hotarele limbii germane. — Restul de semnificație ce-l mai rămîne după aceea sensului, în ce privește raportul dintre traducere și original, poate fi formulat printr-o comparație. După cum tangenta atinge cercul numai în treacăt și într-un singur punct, și după cum această atingere, într-adevăr, dar nu punctul ca atare îl prescrie legea după care își urmează în infinit calea ei dreaptă, tot astfel și traducerea atinge în treacăt și numai în acel punct infinit de mic originalul, pentru a-și urma după legea fidelității, în libertatea mișcării limbii, calea ei cea mai proprie. Adeverata semnificație a acestei libertăți a caracterizat-o Rudolf Pannwitz, chiar fără a o numi sau argumenta, în câteva pasaje din volumul său *Krisis der europäischen Kultur*, care, alături de propozițiile lui Goethe din notele la *Divanul occidental-oriental*, s-ar putea ușor să fie lucrul cel mai valoros publicat în Germania despre teoria traducerii. Acolo se spune: «traducerile noastre, chiar și cele mai bune, pornesc de la un principiu greșit, și anume vor să germanizeze sanscrita, elina, engleza, în loc de a sanscritiza, eleniza, angliciza germana. Ele au un respect mult mai mare pentru obișnuințele proprii limbii decât pentru spiritul operei străine . . . Eroarea principală a traducătorului e că păstrează nivelul întâmplător al propriei sale limbi, în loc s-o lase agitată puternic de cea străină. El trebuie, mai ales dacă traduce dintr-o limbă foarte îndepărtată, să coboare la ultimele elemente ale limbii înseși, unde cuvîntul, imaginea, sunetul se întrepătrund; trebuie să-și lărgescă și să-și adîncească propria sa limbă cu ajutorul celei străine, și nici nu s-ar bănuî în ce măsură e cu puțință acest lucru, pînă la ce grad se poate metamorfoza orice limbă, ajungîndu-se pînă acolo ca limbile să nu se mai deosebească între ele mai mult decât niște dialecte; aceasta însă nu se întîmplă dacă o luăm prea ușor, ci numai dacă acordăm limbii destulă greutate.»

În ce măsură poate corespunde o traducere esenței acestei forme depinde în mod obiectiv de traductibilitatea originalului. Cu cît limba sa are mai puțină valoare și demnitate, cu cît se reduce ea la comunicare, cu atît mai puțin se poate obține pentru traducere, ajungîndu-se în cele din urmă pînă acolo ca preponderența totală a sensului, departe de a fi instrumentul unei traduceri desăvîrșite ca formă, s-o anihileze pe aceasta. Cu cît e o operă de vîșă mai înaltă, cu atît mai traductibilă rămîne ea chiar și la atingerea cea mai trecătoare a sensului. Acest lucru e valabil, bineînțeles, numai pentru originale. Traducerile, în schimb, se dovedesc intraductibile nu din cauza greutății, ci a evanescenței prea mari cu care e prins de ele sensul. În această privință, ca și în oricare alta, esențială, traducerea lui Hölderlin, și îndeosebi ale celor două tragedii sofocleene, se oferă drept confirmări. În ele, armonia limbilor e atît de profundă, încît sensul nu mai e altfel atins de limbă decât o harpă eoliană de vînt. Traducerile lui Hölderlin sînt arhetipuri ale formei lor; ele se află și față de cele mai desăvîrșite transpuneri ale textelor lor în același raport ca arhetipul față de prototip, după cum arată comparația traducerilor lui Hölderlin și Borchardt din cea de a treia odă pitică a lui Pindar. De aceea se și ascunde în ele, mai mult decât în altele, primejdia enormă și primordială a oricărei traduceri: ca porțile unei limbi astfel lărgite și străbătute de o putere suverană să se închidă și să-l cuprindă pe traducător în tăcere. Traducerile din Sofocle au fost ultima operă

a lui Hölderlin. În ele, sensul se prăvale din abis în abis, pînă ce amenință să se piardă în profunzimile insondabile ale limbii. Dar există o oprire. N-o oferă însă nici un alt text în afara celor sacre, în care sensul a încetat să fie cumpăna apelor dintre torentul limbii și acela al revelației. Acolo unde textul ține nemijlocit, fără vreun sens mijlocitor, în textualitatea sa, de limba adevărată, de adevăr sau de învățătură, e traducibil prin excelență. Deși nu mai e traducibil numai de dragul său, ci numai de dragul limbilor. Față de el i se cere traducerii o încredere atît de nemărginită, încît, la fel de necontradictorii cum sînt unite în el limba și revelația, trebuie să se unească aici textualitatea și libertatea în chipul versiunii interlineare. Căci într-un grad oarecare, toate marile scrieri, iar în gradul cel mai înalt cele sfinte, conțin printre rînduri traducerea lor virtuală. Versiunea interlineară a textului sfînt e arhetipul sau idealul oricărei traduceri.

În românește de DIETER FUHRMANN

OCTAVIO PAZ

Traducere: literatură și literalitate

A învăța să vorbești înseamnă a învăța să traduci. Cînd copilul își întreabă mama despre înțelesul cutărui sau cutărui cuvînt cere de fapt să-i traducă în limbajul său de copil termenul pe care nu-l cunoaște. Traducerea din aceeași limbă care se adresează inimii, nu se deosebește deloc în acest sens de traducerea între două limbi, și istoria tuturor popoarelor nu face decît să repete experiența copilăriei. Chiar tribul cel mai izolat trebuie, într-o anume împrejurare, să înfrunte limbajul unei semînții străine. Uimirea, mînia, spaima sau plăcuta nedumerire pe care le simțim în fața sonorităților unei limbi necunoscute de noi generează îndată o discuție chieiar despre aceea pe care o vorbim. Limbajul își pierde universalitatea și se manifestă ca o pluralitate de limbi, toate străine și de neînțeles unele față de altele. În trecut, traducerea risipea îndoiala: nu exista o limbă universală; limbile formează cel puțin o societate universală, în cadrul căreia toți oamenii, — odată învinse cele dificultăți, — se aud și se înțeleg. Și se înțeleg, pentru că oamenii, în limbile lor deosebite, spun totdeauna aceleași lucruri. Universalitatea spiritului era o replică

* La Nouvelle Revue Française, 24 august 1972, pp. 26 — 37

la confuzia Babilonului: multe limbi, dar un singur înțeles. Pascal recunoștea în diversitatea religiilor o probă despre adevărul creștinismului; la diversitatea limbilor traducerea răspunde prin idealul unei inteligibilități universale. Astfel traducerea nu constituia numai o probă suplimentară: era o garanție a unității spiritului. Timpurile moderne au « măturat » această asigurare. Descoperind din nou varietatea infinită a temperamentelor și a pasiunilor, supus spectacolului unor nenumărate obiceiuri și instituții, — omul a început să nu se mai recunoască printre oameni. Până atunci, sălbatecul nu era nimic altceva decât o excepție care prezenta interes ca să fie suprimat prin convertire sau exterminare, botez sau paloș; sălbatecul ce apare în saloanele secolului XVIII este o ființă nouă, și chiar dacă vorbește minunat limba gazdelor sale, întrușipează o ireductibilă alteritate. Nu este un subiect de taifas, ci de polemică și critică; originalitatea judecăților sale, simplitatea moravurilor, însăși violența pasiunilor lui sînt o probă — dacă nu o mărturie definitorie — despre nebunia și vanitatea botezurilor și convertirilor. Schimbare de direcție: după căutarea religioasă a unei identități universale urmează o curiozitate intelectuală legată trainic de dorința de a descoperi deosebiri nu mai puțin universale. Ciudățenia încetează să fie o aberație: devine exemplară. Exemplaritate paradoxală și revelatorie: sălbatecul înseamnă nostalgia civilizatăului, un alter ego, « jumătatea » sa pierdută. Traducerea oglindește pe deplin aceste schimbări: ea nu mai este o operație tinzînd să exprime identitatea dincolo de oameni, ci vehiculul ciudățeniilor lor. Funcția ei fusese să dezvăluie asemănările dincolo de deosebiri; de acum înainte se declară că asemenea deosebiri sînt de netrecut, că e vorba de ciudățenia sălbatecului sau de aceea a vecinului nostru cel mai apropiat.

O reflexie a doctorului Johnson în timpul unei călătorii exprimă clar noua atitudine: « *A blade of grass is always a blade of grass, whether in one country or another . . . Men and women are my subjects of inquiry; let us see how these differ from those we have left behind* »¹. Fraza doctorului Johnson are două înțelesuri: atît unul cît și celălalt prefigurează calea dublă pe care urma să și-o deschidă Epoca modernă. Prima se referă la despărțirea dintre om și natură, despărțire ce s-ar transforma în înfruntare și luptă: noua misiune atribuită omului nu este de a salva ci de a domina natura; o a doua privește separarea dintre oameni. Lumea încetează să mai fie o singură lume, o indivizibilă totalitate; se desparte în natură și cultură; și cultura se divide în culturi. Pluralitate de limbi și societăți: fiecare limbă înseamnă o viziune despre lume, fiecare civilizație este o lume. Soarele pe care îl cîntă poemul aztec este diferit de soarele din imnul egiptean, deși astrul e același. Timp de două secole, mai întîi filozofii și istoricii, apoi, astăzi, antropologii și lingviștii au strîns dovezi despre deosebirile ireductibile dintre indivizi, societăți, epoci. Marea diviziune — abia mai puțin profundă decît aceea care deosebește natura și cultura — se referă la ceea ce se separă pe primitivi de civilizați; pe urmă, varietatea și eterogenitatea civilizațiilor. În fiecare civilizație reinvie diferențele: limbile care servesc să comunicăm ne închid în același timp într-o rețea invizibilă de sunete și semnificații, astfel că toate națiunile sînt prizonierele limbilor pe care le vorbesc. În cadrul fiecărei limbi, divizările se reproduc: epoci istorice, clase sociale, generații. Cît despre relațiile dintre indivizii izolați aparținînd aceleiași comunități, fiecare este întemnițat de viu în propriul său eu.

Toate acestea ar trebui să descurajeze pe traducători. Nu s-a petrecut însă așa: printr-un impuls contradictoriu și complementar se traduce mereu mai mult.

¹ « Un fir de iarbă rămîne un fir de iarbă, oricare ar fi țara unde crește... Subiectul cercetării mele sînt bărbații și femeile; să vedem prin ce se deosebesc cei de aici de cei pe care i-am lăsat în urma noastră » (n.tr.)

Cauza unui asemenea paradox este următoarea: pe de o parte, traducerea înlătură deosebiri între cele două limbi; pe de altă parte le accentuează mai izbitor: prin intermediul traducerii ne informăm despre faptul că vecinii noștri vorbesc și gîndesc într-un mod distinct de al nostru. Lumea ni se prezintă cînd ca o colecție de eterogenități, cînd ca o suprapunere de texte, fiecare deosebindu-se puțin de precedentul: traduceri de traduceri.

Fiecare text este unic și simultan; e traducerea unui alt text. Fiecare text nu-i pe deplin original, deoarece limba lui el-însuși, în esența lui, este dinainte o traducere: în primul rînd pornind de la lumea neverbală; pe urmă, pentru că fiecare semn și fiecare frază traduc un alt semn, o altă frază. Dar putem inversa acest raționament fără să-și piardă valoarea: toate textele sînt originale, fiindcă fiecare traducere este deosebită. Fiecare traducere înseamnă, pînă la un anumit punct, o născocire și constituie astfel un text unic.

Descoperirile antropologiei și lingvisticii nu condamnă traducerea ci o anumită idee naivă despre traducere — adică: traducerea literală pe care franceza, întocmai ca și spaniola, o denumesc semnificativ, *servilă*. Nu afirm că traducerea literală este cu neputință; afirm că nu-i o traducere. Înseamnă un dispozitiv, — de obicei alcătuit dintr-o suită de cuvinte, — stabilit ca să ne ajute la lectura textului în limba sa originală. Ceva care se apropie mai mult de dicționar decît de traducere, care este totdeauna o operație literară. În toate cazurile, fără a le omite pe acelea care cer imperios numai o traducere a sensului (bunăoară cînd e vorba de lucrări științifice), traducerea implică o transformare a originalului. O asemenea transformare este și nu poate fi decît literară, căci toate traducerile sînt operații ce beneficiază de două moduri de expresie, la care, după Roman Jakobson, se reduc toate procesele literare: metonimia și metafora. Textul original n-apare niciodată (ar fi cu neputință); totuși este mereu prezent, deoarece traducerea, fără să-l exprime, îl menționează constant sau îl convertește într-un obiect verbal, care, oricît de diferit ar fi, îl reproduce: metonimie sau metaforă. Atît una cît și cealaltă, spre deosebire de traduceri explicative și parafraze, sînt forme riguroase, niciodată în conflict cu exactitatea: prima este o descriere indirectă, a doua o ecuație verbală.

Condamnarea majoră în ce privește posibilitatea de traducere a căzut din nou asupra poeziei. Condamnare ciudată dacă ne gîndim acum doar la faptul că un mare număr din cele mai bune poeme scrise în limbile occidentale sînt tălmăciri și că multe din aceste traduceri sînt opera unor mari poeți. În lucrarea pe care a consacrat-o traducerii acum cîțiva ani, criticul și lingvistul Georges Mounin¹ semnalează că, în general, există un acord, deși încă forțat, asupra posibilității de a se traduce semnificațiile denotative ale unui text; în schimb există unanimitate, sau aproape, în ce privește semnificațiile conotative. Făurită din ecouri, ogîndiri și corespondențe între sunet și sens, poezia este o « țesătură » de conotații, și astfel rămîne intraductibilă. Mărturisesc că o asemenea idee îmi repugnă, nu numai pentru că se opune imaginii ce mi-am făurit-o despre universalitatea poeziei, dar, mai ales, deoarece se întemeiază pe o concepție greșită despre ce înseamnă traducerea. Numeroși sînt cei care nu împărtășesc părerea mea și mulți poeți moderni afirmă că poezia nu poate fi tradusă. Poate au fost îndemnați să susțină aceasta de o dragoste nemărginită față de materia verbală sau au căzut în cursa subiectivității... Cursă mortală împotriva căreia Quevado ne-a atras atenția: *ape ale hăului, unde o să mă îndrăgesc pe mine însumi*.

Un exemplu despre această foame violentă verbală îl găsim la Unamuno, care, într-unul din avîntatele sale poeme lirico-patriotice, exclamă:

¹ Problèmes théoriques: de la traduction, Gallimard, 1963

AVILA, MÁLAGA, CÁCERES
 JÁTIVA, MÉRIDA, CÓRDOBA
 CIUDAD RODRIGO, SEPÚLVEDA
 UBEDA, ARÉVALO, FRÓMISTA
 ZUMÁRRAGA, SALAMANCA
 TURÉNGANO, ZARAGOZA
 LÉRIDA, ZAMARRAMALA
*Sînteți nume aidoma
 libere, personale, liturgice,
 șira spinării de netradus
 a limbii noastre spaniole.*

«Șira spinării de netradus a limbii noastre spaniole» este o metaforă extravagantă (șira spinării și limba?), dar perfect traducibilă și care se referă la o experiență universală. O mulțime de poeți au folosit același procedeu retoric — dar în alte limbi: listele de cuvinte sînt deosebite dar contextul, emoția sensul sînt asemănătoare. În plus, fapt curios, esența de netradus a Spaniei consistă dintr-o succesiune de nume romane, arabe, celtibere și basce. Curios de asemenea că Unamuno n-a inclus în lista lui numele vreunui oraș catalan. Cel mai ciudat este însă că fără să țină seama că desmințea astfel pretinsa intraductibilitate a acestor nume, cita — ca epigraf al poemului său — versurile următoare ale lui Victor Hugo:

*Și totul tremură, Irun, Coimbra,
 Santander, Almodovar
 îndată ce auzim sunetul
 cimbalelor lui Bivar.*

În spaniolă și franceză, sensul și emoția sînt aceleași. În cazul cel mai rău, numele proprii nu sînt traducibile; și Hugo se mărginește să le repete în spaniolă fără măcar să încerce să le «francizeze». Repetiția este eficace, deoarece aceste cuvinte, despuiate de orice semnificație precisă, reduse la un joc pur de zurgălăi verbali, adevărate *mantras*, răsună în textul francez cu sonorități mai stranie decît în spaniolă ... A traduce înseamnă o sarcină foarte anevoioasă — nu mai puțin anevoioasă decît a scrie texte mai mult sau mai puțin originale — dar de loc imposibilă. Poemele lui Hugo și Unamuno dovedesc clar că putem «ocroti» semnificațiile conotative dacă poetul-traducător izbutește să reproducă situația verbală, contextul poetic unde sînt plasate. Wallace Stevens ne-a lăsat un fel de imagine arhetipală a acestei situații într-un pasaj admirabil:

*... the hard hidalgo
 Lives in the mountainous character of his speech;
 And in that mountainous mirror Spain acquires
 The knowledge of Spain and of the hidalgo's hat
 A seeming of the Spainard, a style of life,
 The invention of a nation in a frase ...*

Limbajul devine peisaj și peisajul, la rîndul lui, este o născocire, metafora unei națiuni sau a unui individ. Topografie verbală unde totul comunică, unde totul este traducere: frazele, sînt un lanț de munți, iar munții sînt semne, ideogramele unei civilizații. Dar jocul ecourilor și al corespondențelor verbale, în afară că este vertiginos, ascunde o amenințare foarte precisă. Împresurați de cuvinte, iată că

deodată simtem cuprinși de o neliniște: simțămîntul ciudat, de angoasă, că trăim printre nume și nu printre lucruri: *Între stuful și înserarea ce cade e straniu să te numești Federico.*

O asemenea experiență este și ea universală: Garcia Lorca ar fi simțit la fel de ciudat dacă s-ar fi numit Tom, Jean sau Chuang-tzu. A-ți pierde numele este ca și cum ți-ai pierde umbra; a nu fi decît un nume înseamnă să te reduci la o umbră. Absența de relație între lucruri și numele lor este de două ori de nesuportat: sau sensul se «evaporă», sau lucrurile dispar. O lume de semnificații pure este la fel de neospitalieră ca o lume de lucruri lipsite de sens, — de nume.

Limbaul face lumea de nelocuit. Clipei de surprindere, — de a te numi Federico sau mai de grabă Sô Ji, — îi urmează imediat născocirea unui alt nume, un nume care, într-o oarecare măsură, este traducerea precedentului: metafora sau metonimia, care fără s-o declare, o spune.

În ultimii ani, fără îndoială sub influența lingvisticii, s-a ajuns să se minimalizeze natura eminentemente literară a traducerii; dar nu există, nu poate să existe aici o știință a traducerii, deși aceasta poate și chiar trebuie să fie studiată științific. La fel ca și literatura este o funcție specializată a limbajului. Dar mașinile de tradus? Cînd asemenea aparate vor reuși în adevăr să traducă, vor îndeplini o operație literară; nu vor face nimic altceva decît ceea ce fac traducătorii: literatură. Traducerea este o sarcină pentru care odată asimilate cunoștințele lingvistice indispensabile, resortul decisiv este inițiativa traducătorului, fie că este vorba de o mașină «programată» de un om sau de un om înconjurat de dicționare. Pentru ca să ne convingem, să-l ascultăm pe Arthur Waley: «*A French scholar wrote recently with regard to translator*»¹ să dispară în fața textelor și acestea, dacă au fost cu adevărat înțelese, vor vorbi ele însele. «*Except in the rather rare case of plain concrete statements such as The CAT CHASES the mouse there are seldom sentences that have exact word to word equivalents in another language. It becomes a question of choosing between various approximations . . . I have always found that, it was I, not the texts, that had to do the talking*»². Ar fi inutil să adăugăm un singur cuvînt la această luare de atitudine.

În teorie, numai poezii ar trebui să traducă poezia; în realitate poezii sînt araeori buni traducători; deoarece se folosesc aproape totdeauna de poemul străin drept punct de plecare pentru a-l scrie pe al lor.

Un bun traducător merge în direcție opusă: punctul său de sosire este un poem asemănător — dar nu identic — cu poemul original. El nu se depărtează de poem, decît pentru a-l urmări mai îndeaproape. Un bun traducător de poeme este un traducător care în plus e și poet — ca Arthur Waley; un poet care, în plus, este un bun traducător, ca Nerval tîlmăcind prima parte din «Faust». În alte împrejurări, Nerval a creat *imitări* admirabile și cu adevărat originale, din Goethe, Jean Paul și alți poeți germani. «Imitarea» astfel înțeleasă este soră geamănă cu traducerea: ele se aseamănă, dar nu trebuie să le confundăm. Ca Justine și Juliette, cele două surori din romanele lui Sade . . . Incapacitatea evidentă a numeroși poeți de a traduce poezie nu-l de natură pur psihologică, deși egolatria își joacă aici rolul, — ci cu adevărat de ordin funcțional: traducerea poetică, astfel cum îmi propun s-o definesc

1 Un specialist francez scria de curînd cu privire la traducător (n.t.)

2 În afara cazului, relativ rar, al unor formulări directe și concrete ca de pildă «pisica vinează soarece» sînt puțin frecvente propozițiile avînd echivalentul lor, — cuvînt cu cuvînt, — în altă limbă. Totul devine o chestiune de alegere între diferite aproximări. . . Am constatat fără greș că eu însumi, am fost chemat să susțin conversația, nu textele (n.tr.)

acum, este o operație similară cu o creație poetică, cu deosebirea că se dezvoltă în sens invers.

Fiecare cuvânt tăinuiește o oarecare pluralitate de înțelesuri virtuale; în momentul când un cuvânt se asociază cu alte cuvinte pentru a alcătui o frază, unul din aceste înțelesuri se actualizează și devine predominant. În proză, înțelesul tinde să fie echivoc, în timp ce caracteristica majoră a poeziei, cum s-a spus adesea, este de a «păzi» pluralitatea sensurilor. De fapt, e vorba de o proprietate generală a limbajului; cu siguranță, poezia o accentuează, dar o întărim atenuată, și în vorbirea obișnuită și în proză (o asemenea constatare confirmă clar că proza, în sensul riguros al termenului, n-are existență reală: este o exigență ideală a gândirii). Criticii au reținut această particularitate tulburătoare a poeziei, fără a observa că un asemenea fel de imobilitate și indeterminare a sensului cuvintelor corespunde cu o altă particularitate la fel de fascinantă: imobilitatea semnelor. Poezia transformă radical limbajul, și în contrar curent cu proza. Într-un caz mobilității semnelor îi corespunde tendința de a nu reține decât un singur înțeles; în celălalt, pluralității sensurilor îi răspunde fixitatea semnelor. Dar limbajul este un sistem de semne mobile și, pînă la un anumit punct, interșanjabile: putem substitui un cuvânt cu un altul și fiecare frază poate fi spusă (tradusă) de o alta. Parodiind pe Peirce am putea afirma că înțelesul unui cuvânt este totdeauna un alt cuvânt. Pentru a dovedi aceasta, e suficient să amintim că atunci când întrebăm: «Ce înseamnă fraza asta?» ni se răspunde prin altă frază. Astfel stînd lucrurile, deabia intrăm pe teritoriile poeziei și cuvintele își pierd caracterul lor mobil și interșanjabil. Înțelesurile poemului sînt multiple și mobile; cuvintele aceluiași poem sînt unice și de neînlocuit. A le schimba înseamnă să faci poemul harcea-parcea. Poezia, fără a înceta să fie limbaj, se află dincolo de limbaj.

Poetul cufundat în curentul idiomului alege anumite cuvinte — sau «este ales» de ele. Combinîndu-le își construiește poemul: obiect verbal făurit din semne de neînlocuit și inamovibile. Punctul de plecare al traducătorului nu este limbajul în mișcare, materie primă pentru poet, ci limbajul fix al poemului. Limbajul «congelat» și, totuși, perfect viu. Operația care trebuie îndeplinită este inversă decât aceea a poetului: nu mai este vorba să construiești cu semne mobile un text inamovibil, ci de a «demonta» elementele textului, de a pune din nou în circulație semnele și de a le preda limbajului. Pînă aici activitatea traducătorului nu se deosebește de a cititorului și a criticului: orice lectură este o traducere și orice critică este, sau începe prin a fi, o interpretare. Dar lectura înseamnă o traducere în cadrul unei aceluiași limbaj, iar critica o versiune liberă a poemului sau mai exact, o transpunere. Pentru critic, poemul este un punct de plecare spre un alt text, al său, în timp ce traducătorul, într-un alt limbaj și cu semne deosebite, trebuie să alcătuiască un poem asemănător cu originalul. Astfel, în a doua fază, activitatea traducătorului este paralelă cu a poetului, cu o deosebire capitală: scriind, poetul nu știe cum îi va fi poemul; tîlmăcind, traducătorul știe că poemul lui va trebui să reproducă poemul pe care îl are sub ochi. În aceste două faze, traducerea este o operație paralelă cu creația poetică, dar în sens invers. Rezultatul este o reproducere a poemului original într-un alt poem, care, — după cum s-a spus, — nu este atît o copie a acestuia cît o transmutație. Idealul pentru orice traducere poetică este — potrivit definiției incomparabile dată de Valéry — să producă efecte similare cu mijloace deosebite.

Traducere și creație sînt operații geamăne. Cum stau mărturie cazurile lui Baudelaire și Pound, traducerea — foarte adesea — nu poate fi deosebită de creație; în plus, există între ele un reflux neîncetat, o continuă și mutuală fecundare. Marile perioade de creație ale poeziei occidentale, de la origină, în Provence, pînă în zilele

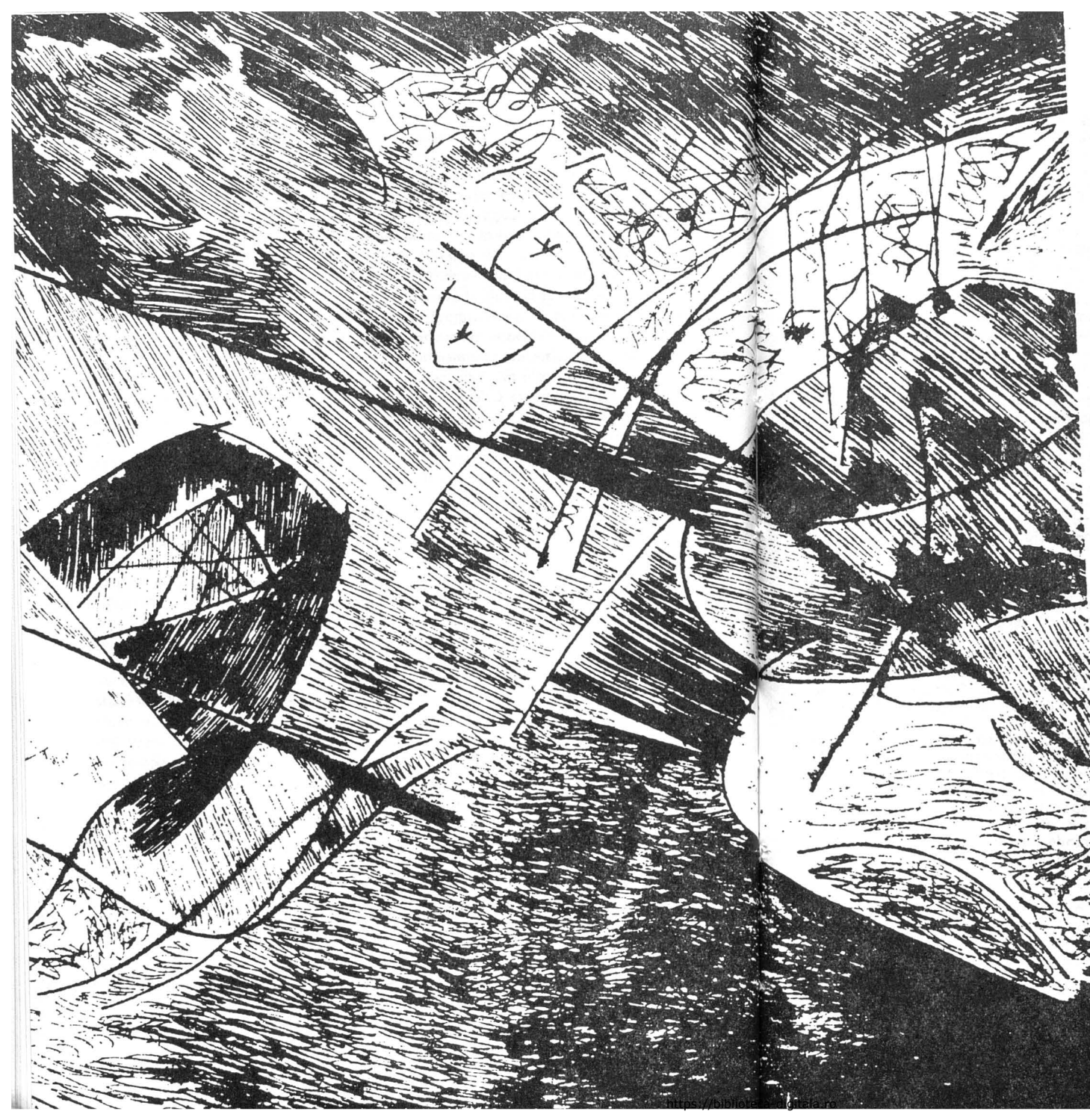
noastre, au fost precedate sau însoțite de tot felul de « încrucișări » între diferite tradiții poetice. « Încrucișări » care adoptă uneori forma imitării, iar în alte împrejurări forma traducerii. Din acest unghi de vedere s-ar putea aprecia istoria poeziei europene ca o istovire a conjuncțiilor diverselor tradiții care alcătuiesc ceea ce numim literatura Occidentului, fără a mai pomeni de prezența arabă în poezia lirică provenșală sau a celei haiku și a poeziei chineze în poezia modernă. Criticii studiază « influențele », dar termenul este echivoc; ar fi mai înțelept să considerăm literatura occidentală ca un tot unitar unde personajele centrale n-ar fi tradițiile naționale — poezie engleză, franceză, portugheză, germană, — ci stiluri și tendințe. Nici o tendință, nici un stil n-a fost național, nici chiar cel denumit « naționalism artistic ». Toate stilurile au fost translingvistice. Donne este mai apropiat de Quevedo decât de Wordsworth; între Gongora și Marini se stabilește o afinitate evidentă, pe cînd nimic, decât doar limba, nu unește pe Gongora de Arhiepiscopul de Hita, care, la rîndul lui, se înrudește uneori cu Chaucer. Stilurile sînt colective și trec dintr-o limbă în alta; operele, adînc înrădăcinate în solul lor verbal, sînt unice . . . Unice, însă, nu izolate: fiecare din ele naște și trăiește în relație cu alte opere scrise într-o limbă diferită. Astfel deci nici pluralitatea limbilor, nici singularitatea operelor nu înseamnă ireductibil eterogenitate sau confuzie, ci dimpotrivă cu totul contrariu: o lume de relații făurite din contradicții și corespondențe, de uniri și despărțiri.

În fiecare epocă, poeții europeni — și acum poeții continentului american în totalitatea lui — scriu același poem în diferite limbi. Fiecare din aceste versiuni este, de fapt, un poem original și particular. Firește, sincronia nu este absolută, dar este deajuns s-o privești de la o oarecare distanță ca să-ți dai seama că asistăm acolo la un concert unde muzicienii, cu instrumente variate, fără să asculte de vreun șef de orchestră, fără nici o partitură, compun o operă colectivă unde improvizarea este inseparabilă de traducere, și născocirea de imitare. Se întîmplă ca unul din muzicieni să se lanseze într-un *solo* foarte inspirat; ceilalți nu întîrzie să-l urmeze, nu fără a introduce variațiuni care fac de nerecunoscut motivul original. La sfîrșitul veacului trecut, poezia franceză minuna și scandaliza Europa cu acel *solo* improvisat de Baudelaire și pe care l-a terminat Mallarmé. Poeții « modernști » hispano-americani au fost dintre aceia care au sesizat primii această muzică nouă; imitînd-o au făurit-o, au schimbat-o și au transmis-o Spaniei, care la rîndul ei, a re-creat-o. Puțin mai tîrziu poeții de limbă engleză acționează la fel, dar cu instrumente, o tonalitate, un tempo diferite. O versiune mai sobră, mai critică, unde Laforgue, nu Verlaine ocupă locul principal. Poziția foarte specială a lui Laforgue în modernismul anglo-american explică și luminează caracterul propriu al acestei mișcări care a fost, simultan, simbolistă și antisimbolistă. Pound și Eliot, urmînd în această privință pe Laforgue, introduc în inima simbolismului critica simbolismului, zeflemeaua, ceea ce Pound denumea « *funny symbolist trappings* »¹. O asemenea atitudine critică îi pregătea să scrie, puțin mai tîrziu, o poezie nu « modernistă » ci modernă și să anunțe astfel cu Wallace Stevens, William Carlos Williams și cîțiva alții, un nou *solo* — acel *solo* propriu poeziei anglo-americane contemporane.

¹ « Nostime capcane simbolis e » (n.t.)

Șansa lui Laforgue în poezia engleză și în cea de limbă spaniolă este un exemplu despre interdependența dintre creație și imitare, traducere și operă originală. Influența poetului francez asupra lui Eliot și Pound este bine cunoscută, mult mai puțin decât aceea pe care a exercitat-o asupra poezilor hispano-americani. În 1905, argentinianul Leopoldo Lugones, unul din marii poeți ai limbii noastre și dintre cei mai puțin studiați, publică un volum de poeme, *Crepusculul grădinii*, carte unde apar pentru prima oară în spaniolă unele trăsături caracteristice lui Laforgue: ironie, efect de șoc între limba vorbită și limba literară, imagini violente care juxtapun absurdul marelui oraș și acela al unei naturi convertită în matroană grotescă. Unele poeme ale cărții par scrise în timpul uneia din acele « duminici izgonite de Infinit » duminici ale burgheziei hispano-americane « fin de siècle ». În 1909, Lugones publica volumul de poeme *Calendar sentimental*, carte care deși este o imitație după Laforgue, ne apare ca una din cele mai originale ale timpului său. Putem încă s-o citim cu încredințare și nesăț. Influența *Calendarului sentimental* a fost uriașă asupra poezilor hispano-americani, dar în mod deosebit de rodnică și stimulantă asupra mexicanului López Velarde. În 1919, López Velarde publică *Naufragiu*, operă capitală a post-modernismului hispano-american, adică al simbolismului nostru antisimbolist. Doi ani mai înainte Eliot publicase al său *Prufrock*. La Boston, proaspăt absolvent al universității din Harvard, un Laforgue protestant; la Zaccateras, scăpat teafăr din seminar, un Laforgue catolic. Erotism, blesteme, umor și cum spunea López Velarde, o « intimă tristețe reacționară ». Poetul mexican a murit puțin mai târziu, în 1921, la 33 de ani. Opera sa se termină acolo unde începe a lui Eliot... Boston și Zaccateras: asocierea acestor două nume ne face să surîdem ca și cum ar fi vorba de una din acele bîuguiele necuviincioase îndrăgite de Laforgue. Doi poeți scriu, aproape în același timp, în două limbi diferite, fără măcar să-și bănuiască existența reciprocă, două versiuni deosebite și la fel de originale a unor poeme pe care, cîțiva ani mai înainte, un al treilea poet le scrisese într-o altă limbă...

În românește de ALEXANDRU BACIU



SCRITORI ROMÂNI
ÎN PERSPECTIVĂ
EUROPEANĂ

MATEIU I. CARAGIALE

I CRAI
DELLA
VECCHIA
CORTE

« Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère . . . »

RAYMOND POINCARÉ

L'ACCOGLIENZA FATTA AI CRAI

Anche se il giorno prima avevo giurato a me stesso di rincasare presto, fu quella volta che tornai davvero tardi: addirittura a mezzo il giorno.

Così la notte mi sorprese a letto. Avevo perduto il senso del tempo. Avrei ancora continuato a dormire come un ghiro, non fosse stato il rumoroso, inopportuno arrivo di una lettera, di cui dovevo assolutamente firmare la ricevuta. Quando mi svegliai di colpo mi sentii di malumore, scontroso, antipatico. Così non firmai. Borbottai soltanto che mi si lasciasse in pace.

Mi riassopii, ma per breve tempo. Quella maledetta epistola riemergeva di nuovo, accompagnata dalla cruda luce di una lampada. L'infame postino aveva trovato opportuno firmare per me di suo pugno. Non gliene fui grato.

Odio le lettere. Non so di averne ricevuta, da quando sono vivo, se non una sola, dal mio ottimo amico Uhry, che mi portasse una lieta notizia. Ho orrore per le lettere. A quei tempi le bruciavo senza aprirle.

Questa era la sorte che aspettava anche l'ultima arrivata. Riconoscendo la scrittura ne avevo indovinato il contenuto. Mi era ben nota l'insipida broda di consigli e rimproveri che mi veniva servita da casa mia pressapoco all'inizio di ogni mese: consigli che avrebbero dovuto farmi imboccare con virile decisione la strada del lavoro, rimproveri per non essermi ancora piegato a farlo una buona volta. E, alla fine, l'immane augurio che Iddio mi avesse nella sua santa protezione. Amen!

Nello stato però in cui mi trovavo, mi sarebbe stato impossibile imboccare qualsiasi strada. Nemmeno nel mio letto riuscivo a muovermi. Arrugginito negli arti, slombato, mi pareva di essere ridotto a una gelatina. Nella mia mente appannata balenò la paura che mi fosse venuto un colpo secco.

No, ma questa volta ero proprio a terra. Da un mese, zitto zitto ma senza concedermi fiato, con impetuosa determinatezza, ero vissuto in mezzo ai bagordi, alla crapula e al gioco. Negli ultimi anni ero stato duramente provato dagli eventi; la mia piccola barca era stata in balla di onde tempestose. Mi ero difeso male e, profondamente disgustato di tutto, avevo cercato di trovare in una vita di dissolutezza l'oblio.

Solo che l'avevo presa un po' troppo alla leggera e mi accorgevo che sarei stato presto costretto a deporre le armi. Le forze mi abbandonavano. Quella notte mi trovavo in un tale stato di spossatezza che non avrei creduto di potermi alzare anche se la casa avesse preso fuoco. E tuttavia, d'un colpo, ritrovai il mio corpo in mezzo alla stanza, ben dritto che guardava spaventato in direzione dell'orologio. Mi ero ricordato che avevo un invito a cena da Pantasi.

Che fortuna essere stato svegliato, una grande fortuna! Guardai questa volta con gratitudine la lettera paterna, senza la quale avrei mancato all'appuntamento col mio più caro amico.

Mi vestii e uscii. Faceva, in quell'inizio d'inverno, un tempo di lacrime. Benché non avesse piovuto, tutto era bagnato; le grondaie piangevano, i rami degli alberi senza foglie sgocciolavano, dai tronchi e dalle inferriate venivano giù, come un sudore freddo, grosse gocce d'acqua. È questo il tempo che più invita a bere; i rari passanti che emergevano e dileguavano nella nebbia erano quasi tutti ubriachi.

Uno spilungone, scendendo i gradini di una trattoria, cadde bocconi e non si rialzò più. Guardai altrove, disgustato. Giacchè la trattoria prescelta per la serata si trovava nella lontana via Covaci, presi una carrozza, e fu cosa saggia dato che al mio arrivo gli altri invitati erano già alla seconda *tzuica* e l'anfitrione alla terza. Mi mostrai sorpreso di trovarli tutti quanti riuniti così presto; Pantasi però mi spiegò di essere venuto dritto dritto da casa, mentre Pasciadia e Pirgu erano arrivati direttamente, anche loro, dal «club», essendo il tempo troppo brutto per indugiare a prendere un aperitivo.

Pantasi ordinò un altro giro di *tzuica*. Purtroppo l'allegria che ci augurammo nel brindare mancava del tutto. Ebbi paura di addormentarmi un'altra volta. Nel salone dove il grossolano schiamazzare dei mercanti aveva cominciato ad arroventarsi — si era infatti di sabato — la nostra tavola spirava aria da funerale.

Il *borsci* con la panna e i peperoni verdi fu sorbito in silenzio. Nessuno dei commensali alzò gli occhi dal proprio piatto. Pirgu, soprattutto, sembrava assalito da una nera mestizia. Avrei rotto io il silenzio se l'orchestrina non avesse attaccato proprio in quel momento un valzer che era una delle debolezze di Pantasi, un valzer lento, voluttuoso e triste, quasi funebre. Nel suo molle altalenare luccicava, nostalgica e infinitamente tenebrosa, una passione talmente straziante che lo stesso piacere che ne derivava si mescolava alla pena. Dal punto in cui le corde dei violini ebbero cominciato a mormorare l'amara confessione, sotto il fascino profondo della melodia, l'intero salone ammutolì. Sempre più avvolta, più bassa, più lenta, confessando tenerezze e delusioni, errori e pene, rimorsi e pentimenti, la canzone soffocata dalla nostalgia si allontanava, si spegneva, sospirando sino alla fine, sperduta, un troppo tardo e vano richiamo.

Pantasi si asciugò gli occhi inumiditi dal pianto.

— Ah ! disse Pirgu a Pasciadia, facendo lo sguardo languido e la voce dolce, ah !, ecco il valzer con cui vorrei accompagnarti alla tua ultima dimora, e il più presto possibile; credo che non mi farai aspettare troppo questa festa dei miei giovani anni. Che bello sarebbe, che bello ! io intanto, ubriaco fradicio, con mio compare Pantasi, farei scorrere dagli occhi dei tristi convenuti lacrime calde, congedandomi con commosse parole dal mio per sempre indimenticabile amico.

Pasciadia non disse niente.

— Sì, seguitò Pirgu sdilinquendo ancor di più la sua voce e il suo sguardo, sarà magnifico ! lo porterò le tue decorazioni di cavaliere su un cuscino. E sette anni dopo, alla grande messa dei morti, quando ti disseppelliranno, scommetto che ti troveranno sempre azzimato, impettito, inguantato, senza un pelo bianco, conservato nel mercurio e nell'alcool come un peperone in salamoia.

Ma Pasciadia non lo ascoltava, pensava ad altro. Pirgu se la cavava bene questa volta e ciò mi dava ai nervi, non potendolo io soffrire.

Fin dalla prima giovinezza essendo rimasto solo a Bucarest e potendo agire di testa mia, avevo evitato d'imbrancarmi con chicchessia, così che Gorica Pirgu non avrebbe mai fatto parte dalla ristretta cerchia delle mie conoscenze, tutte ben selezionate, se non fosse stato l'inseparabile compagno di Pasciadia, per cui nutrivo una devozione senza limiti.

Pasciadia era un astro. Un capriccio del caso lo aveva dotato di uno degli impasti più perfetti che può raggiungere il cervello umano. Ho conosciuto da vicino gran parte di coloro che sono ritenuti le glorie del nostro paese; in pochissimi però ho visto insieme e così meravigliosamente equilibrate tante alte qualità come in questo perseguitato dalla sorte, che di sua volontà, nel corso della vita, si era votato da solo all'oblio. E non ne conosco altri che avesse attizzato su di sè tante cieche inimicizie.

Avevo sentito dire che tutto ciò era dovuto in parte al suo aspetto. E tuttavia che bella testa la sua! In lui si acquietava qualcosa di irrequieto, tanta passione contenuta, tanta violenta superbia e astioso corruccio si rivelavano nei tratti del suo volto appassito, nella ruga attediata delle sue labbra, nella forza delle sue narici, in quel suo sguardo intorbidato di tra le palpebre pesanti. E da quello che diceva, con una voce strascicata e sorda, si staccava con amarezza un profondo senso di nausea.

La sua vita, di cui raramente gli accadeva di svelare qualcosa, era stata una lotta accanita ingaggiata assai presto. Proveniente da gente nota e ricca, era stato perseguitato fin dalla nascita, cresciuto da mani mercenarie, costretto poi a una specie di esilio in terra straniera, per condurvi i suoi studi. Tornato in patria si vide depredato dai suoi, messo da canto, continuamente aggredito e oppresso e tradito da tutti. Che cosa non avevano tramato contro di lui! Con quale clamorosa ingiustizia erano stati accolti i suoi lavori, la fatica di giorni e notti della sua sacrificata giovinezza, come si erano messi tutti d'accordo per seppellirlo nell'oblio. Dalle pesanti prove di ogni sorta cui era stato sottoposto in tanti anni di angustie e che avrebbero abbattuto un gigante, questa creatura di acciaio riusciva doppiamente temprata. Pasciadia non era stato uomo da rassegnarsi, la fiducia in se stesso e il sangue freddo non lo avevano mai abbandonato nei momenti più cupi; costante nel perseguire la sua meta, egli aveva infranto tutti gli ostacoli frapposti dalle circostanze avverse, li aveva piegati con abilità a suo favore. Nessuno come lui aveva saputo aspettare e pazientare tenacemente, aveva atteso al varco la fortuna, l'aveva afferrata e costretta a concedergli ciò che naturalmente gli sarebbe toccato fin dal principio senza sforzi e pene. Quando la spuntò, abbagliò tutti quanti, li riempì di stupore e si permise, castratore terribile in guanti di velluto, ogni capriccio. La via delle grandigie gli si schiudeva larga, liscia: però, ora che poteva aspirare a qualsiasi cosa, fu proprio lui a non voler più niente e si appartò. Supponevo che alla base di tale strana decisione vi fosse un po' anche la paura di se stesso, poichè, sotto un'apparente freddezza, Pasciadia celava una natura appassionata, tortuosa, che malgrado la padronanza di se stesso si tradiva spesso in lampi di cinismo. Col veleno che si era accumulato nel suo cuore fattosi pietra, l'esercizio del potere l'avrebbe facilmente potuto rendere pericoloso. Né vi era in lui alcuna fiducia nella virtù, nell'onestà, nel bene, nessuna pietà o tolleranza per le umane debolezze, cui si mostrava del tutto estraneo.

Il suo ritiro dalla politica però aveva stupito meno del cambiamento avvenuto nel suo modo di vivere. All'età in cui negli altri comincia il pentimento, egli, che aveva sempre servito come esempio vivo di moderazione, si era lasciato andare inaspettatamente alla dissolutezza. Era questo un modo di palesare una vita che aveva condotto fino allora nell'oscurità, ovvero era la ripresa di antiche abitudini, dalle quali l'impetuosa volontà di riuscire lo aveva liberato per una lunga serie di anni?; dato che non era naturale che un simile mutare si fosse verificato dall'oggi all'indomani. Come non so, ma raramente mi è capitato di vedere un giocatore così bello, un donnaiolo così ingordo, un bevitore così gagliardo. Ma si poteva tuttavia parlare di vero decadimento? Per nulla affatto. Di un'eleganza sobria, ricco di dignità nel portamento e nella parlata, egli era rimasto un occidentale e un uomo di mondo fino alla radice dei capelli. Per presiedere un'alta Assise o un'Accademia non si sarebbe trovato un altro più adatto di lui. Chi non l'avesse conosciuto, vedendolo passare la sera quando usciva altero e grave colla carrozza che lo seguiva al passo, non avrebbe mai creduto in che loschi e bassi posti quel signore imponente andava a sprofondarsi fino all'alba. Per me, lo spettacolo di quella vita aveva qualcosa di

abbagliante, in essa indovinavo che si svolgesse un cupo dramma dello spirito, il cui segreto restava impenetrabile.

Se, provandomi a restituire in parte i tratti di questo nobile volto, ho tanto indugiato, è perchè non ho voluto lasciarmi sfuggire l'occasione di farlo rivivere ai miei occhi, il suo ricordo essendomi particolarmente caro. A differenza del pellegrino dei giacigli notturni della lussuria bucarestina, in Pasciadia io ho conosciuto un altro uomo. Ma quest'uomo dovevo cercarlo altrove. A qualche passo dal Corso di Mogoscioaia, in una stradina solitaria, all'ombra di un antico giardino senza fiori, si levava, poco accogliente e malinconica, una vecchia casa. Ero tra i rari privilegiati che superavano la soglia di quella ricca dimora dove fin nei più minuti angoli si rispecchiava, severa, l'anima del padrone.

Lo trovavo nel suo studio, luogo di quiete e di raccoglimento, in cui nulla penetrava del mondo esterno. In quell'ambiente dalle pareti imbottite di feltro color esca secca e circondato dappertutto da armadi incrostati di ferro, colle finestre dalle tendine abbassate, quante indimenticabili ore ho trascorso, come inchiodato nella poltrona dalla conversazione dell'ospite. Consistente e larga, contenuta e abilissima, senza stucchevolezze, digressioni ed eccessi, essa avvolgeva in maglie possenti, stupiva, rapiva, affascinava. D'altra parte Pasciadia era un maestro della penna e in giovinezza l'aveva adoperata per certi suoi ritratti letterari. Era incredibile quanto avesse letto! Conosceva come nessun altro la storia che aveva portato a compiutezza in lui il dono innato di giudicare senza ingannare chicchessia; per molti, allora in piena ascensione, egli predisse prossimo il triste crollo e non posso dimenticare come, pronunciando le parole iettatrici, i suoi occhi brillavano sinistri. Pasciadia Magureanu! Ho considerato come una grazia del creato la simpatia che egli ebbe per me e sono fiero di essere l'apprendista di quel grande ribelle, di quello stoico, e di tutti i difetti che la gente trovava in lui, io non gliene riconoscevo che uno solo — quello però imperdonabile — la dubbia amicizia con Gorica.

Gore Pirgu era una canaglia senza pari. Le sue insensate pagliacciate d'istrione impudente gli avevano procurato la fama di dritto, alla quale si era aggiunta — il perchè non si sapeva — anche quella di essere un buon ragazzo, benchè buono non fosse se non a fare il male. Questo fantoccio aveva un'anima di accalappiacani e di becchino. Marcio già da ragazzo fino al midollo, buffone, giocatore di morra attaccato alle gonne delle serve, imbrancato con tutti i prosseneti e gli imbroglioni, era stato il beniamino del caffè « Cazes » e il Cherubino dei bordelli. Mi ha dato ribrezzo l'indagare a fondo una natura così arida e trista, che sentiva un'attrazione morbosa soltanto verso ciò che è sporco e marcio. Pirgu sentiva nel sangue il lussurioso richiamo della vita zingaresca di una volta nel nostro paese, cogli amori nelle *makallà*, colle orge nei monasteri, coi canti osceni, sboccati e lubrici. Col gioco di carte che gli serviva da mestiere e colle malattie veneree che lo avevano stremato anzi tempo, queste erano le uniche cose di cui sapeva parlare, impastandone tutto lo spirito con cui conquistava coloro che ne apprezzavano la bestialità. Eppure, Pasciadia non aveva trovato un altro per tenergli compagnia anche se del resto lo disprezzava apertamente, mortificandolo e umiliandolo ogni qualvolta gli si offrisse l'occasione.

— Scusami — mi disse Pasciadia — non lasciare che il tuo vicino si suicidi; guardalo, sta inghiottendo il coltello.

Infatti Gorica lavorava accanitamente di coltello intorno ad una carpa bollita, la rigirava nella maionese e si serviva dello stesso coltello per introdurla nella sua bocca profonda. Feci finta di non vedere, di non sentire. Pantasi si chinò a cercare qualcosa sotto il tavolo.

— Nel suo galateo — seguì Pasciadia — l'elementare buon senso prescrive: né il coltello nella verdura e nel pesce, né la forchetta nel formaggio e in nessun modo il coltello in bocca. Ma tutto ciò, beh, per gente fine, figli di boiardi, non per cafoni, gentaglia. Può forse il maiale bere l'acqua dall'orciolo?

Per Pirgu, che si credeva insuperabile nel conoscere gli usi dell'alta società, non poteva darsi un affronto più sanguinoso. Si riebbe però subito e rispose con arroganza a Pasciadia che lo avrebbe annientato.

— Piantala con tutte queste smancerie, altrimenti volto pagina. Mi diventi pazzo invecchiando...

Per pacificarli, Pantasi ordinò che si stappasse lo champagne che, secondo l'uso delle nostre tavole, fu servito in grandi bicchieri. Pirgu non lasciò che gliene versassero più di un dito, al quale aggiunse quasi un quarto di leggera acqua minerale. Dei quattro era l'unico che non teneva l'alcool, anzi si poteva dire che tutt'al più fingeva di bere, ingozzandosi di spritz con selz blu. Tuttavia, raramente gli accadeva di non essere sbronzato al mattino e quando si ubriacava ne faceva di tutti i colori, dopo di ch  se avesse avuto un po' di pudore si sarebbe vergognato di presentarsi di fronte alla gente.

Brindando in coro alla salute di Pantasi, nostro caro anfitrione, sorvegliammo con delizia quel nettare ristorante. Pirgu si bagn  soltanto le labbra e fece una smorfia.

— Lo champagne senza donne, borbott , non vale un soldo.

Le donne erano state per  decisamente e per sempre allontanate dai nostri pranzi. Tutti i tentativi di Gorica perch  gli fosse concesso d'invitare un'amica o due erano stati vani. Pantasi le avrebbe accettate volentieri, ma Pasciadia era stato inflessibile. Ci limitavamo a gettare dei rapidi sguardi da gatti soriani alle signore dei tavoli vicini, le quali, il pi  delle volte, ci rispondevano con occhiate furbesche.

Col suo sguardo mesto e torbido, Pasciadia svestiva un'ebrea paffutella, seduta di fronte a lui, un po' pi  lontano. Mi associ  anche io a quella azione da cristiano, sapendo che ci  non avrebbe dato noia al mio grande amico. Consapevole della sua meravigliosa bellezza orientale in fiore, bianca e liscia come una figurina di cera, in cui gli occhi di velluto brillavano con una fiamma fredda tra le ciglie di seta, essa restava immobile, impassibile nella superbia senza limiti della stirpe eletta, come le sue ave quando erano trascinate nude nelle fiere degli schiavi oppure stirate, pi  tardi, sulla carrucola di Torquemada. Colle gambe incrociate, la gonna le si era alzata fino alle ginocchia lasciando in vista, pallidi attraverso la trasparenza delle calze nere, i polpacci modellati impeccabilmente. Quando si decise a coprirli lo fece senza fretta e senza arrossire. Pirgu stava intanto sfacciatamente impastando la moglie di un mercante, dal volto acceso sotto il belletto, tutta gonfia e infiocchettata. Sorridendole languidamente, cogli occhi socchiusi, egli alzava il bicchiere, sorvegliava con delicatezza, poi si leccava le labbra con volutt . Solo Pantasi non guardava nessuno. Trasognato come sempre, lo sguardo gli si sperdeva nel nulla, mite e triste. Fece un cenno perch  fosse portato ancora dello champagne.

Ma Pirgu andava oltre ogni limite. Trasformando il bicchiere svuotato in canocchiale, coll'altra mano mandava dei baci alla formosa mercantessa che si sbellicava dalle risa. Pasciadia gli consigli  di starsene buono per evitare guai.

— Ti starebbe bene, disse, se ti prendessero per il bavero e ti gettassero fuori della porta?

Pirgu lo guard  con pietoso disprezzo.

— Credi che io sia della tua genia, che mi si possa sbattere fuori cos  sui due piedi come un fannullone, come un vagabondo qualsiasi? Qui come altrove tutti mi conoscono e mi vogliono bene. Dove non mi sento a casa mia?

Per provare quanto aveva detto, si alzò e passò alla tavola della mercantessa, alla quale baciò la mano e le parlò all'orecchio. Fece poi un giro anche per le altre tavole soffermandosi di più a quella della bella ebrea.

— Mi ha chiesto la piccola Rachele, ci disse al ritorno, come mai una persona tanto fine come me, figlio di boiardo, possa accoppiarsi ad uomini così volgari. Era furiosa. L'ho pregata di non farci caso; uno, le ho detto, è un vecchiccio: adesso è rimbambito, ma un tempo è stato qualcuno; l'altro è un ragazzo.

Pasciadia mangiò la foglia e tacque. Io imitai il suo esempio. Non potei tuttavia non ammirare Pirlu per tutta la gente che conosceva.

Gente di ogni sorta e stampo, moltissima gente, si potrebbe dire tutti quanti. Chi non conosceva infatti, in quali ambienti non era penetrato? Nelle ben guardate case dei mercanti timorosi e intimoriti, nella inchiodata cittadella degli ebrei, ricca di ogni ben di Dio, nei fragili nidi della rognà baronale, ovunque, Gorica era accolto a braccia aperte, anche se spesso dalla porta di servizio. Destava meraviglia però il fatto che Pirlu non ispirasse in nessun luogo ribrezzo e timore, e come mai nessuno volesse ravvisare che in quel cagnetto randagio, che si strascinava e si dimenava sogghignando, l'invidia aizzava senza tregua contro tutti, una belva sporca e losca, votata all'inimicizia, all'offesa, al male, e che sembrava dovesse servire al destino quale strumento di dissolutezza e anientamento. Non indugiava del resto a confessare la sua abiezione, menando vanto di certe sue prodezze per cui la legge avrebbe dovuto prevedere il carcere o il manicomio.

Fin da scolaro, amava portare i suoi amici da donne malate. Per tali cose aveva un'inventiva diabolica e inesauribile. Dell'incitamento alla lussuria, cui si era dedicato corpo e anima, si era fatto un apostolato. Mezzano e ruffiano abilissimo, era stato la causa della rovina di parecchi figli di papà e di non poche donne; grazie a lui casate rinomate erano sprofondate nel disonore. Rari erano gli sporchi affari in cui non fosse implicato anche lui e spesso soltanto per una crudele ed insaziabile bramosia di prendersi gioco degli altri. Per ciò non risparmiava nulla: la spiata, la diffamazione, il pettegolezzo, la zizzania, la delazione, la minaccia di svelare il segreto confidato o strappato, le lettere anonime — tutto gli sembrava ugualmente buono, a seconda dei bisogni. C'era da chiedersi: che cosa avrebbe dovuto fare di più Gogu Pirlu per essere ritenuto un cattivo soggetto.

Lusingato dalla mia ammirazione, non si fece pregare due volte per raccontarmi l'ultima disavventura della signora Mursa. Fu però interrotto dalla partenza della piccola Rachele. Ancheggiando flessuosamente, essa si diresse verso la nostra tavola per prendere il suo mantello dal vicino attaccapanni. Pirlu corse ad aiutarla. Era indicibilmente bella la piccola Rachele e fatta a meraviglia; l'immediata rassomiglianza di questa donna con un fiore — il fiore nero dei tropici, pieno di veleno e di miele — era suggerita involontariamente dalla calda fragranza che si spandeva in un'appassionante vertigine da ogni suo movimento. Da vicino però, senza che la sua bellezza perdesse del suo splendore, aveva qualcosa che respingeva: in lei si sentiva più che in altre donne l'Eva, l'estranea, l'implacabile ed eterna nemica, dispensatrice di tentazione e di morte. Quando piegò verso il nostro angolo, il suo sguardo impassibile ebbe un lampo incrociando quello di Pasciadia.

La seguiva una specie di giovincello, curvo su se stesso e un po' dinoccolato, dagli occhi cerchiati e vitrei, dalle guance accese da un rossore malsano. Una tosse secca lo tormentava senza tregua. Nel sorriso con cui si congedò da Pirlu sembrò manifestare quasi il dolore di un ultimo addio.

— E' Misciu, ci sussurrò Pirlu. E' già nella bara, ci sta lasciando. Ha fatto fuori anche lui; due uomini in tre anni, senza contare quelli che ha conciato a titolo di extra. Che Dio l'abbia in gloria, una donna straordinaria, parola d'onore!

E rivolto a Pasciadia: — Ehi, piacerebbe anche a te di assaggiarla, credi che sia carne per i tuoi denti? Su, fammelo sapere, così le dirò io una parolina e del resto è nelle mie intenzioni.

Invece di rispondere, Pasciadia sorseggiò il suo bicchiere fino all'ultima goccia.

— In fin dei conti, perchè tirarsi indietro?, insistette Firlu, tanto, presto diremo un requiem per te. Forse che la gente non sa da tempo che la tua sola risorsa risiede nella liquerizia e nella cotognata? Dato che stai già per tirar le cuoia, cerca almeno di morire felice...

Nel frattempo un vivo movimento si era prodotto in tutta la trattoria. Molti si alzarono dalle tavole e si precipitarono verso l'uscita. Si udivano delle strombettate, passavano i vigili del fuoco. Il ragazzo che ci serviva ci disse che non era successo niente: aveva preso fuoco un fumaio vicino alla chiesa della Vecchia Corte, però era stato spento prima che arrivassero gli idranti. Alcuni dei clienti, essendo i padroni o gli inquilini delle case di quel quartiere, avevano perduto la testa al pensiero che il fuoco potesse appiccarsi anche ai loro beni, tanto più minaccioso in quelle straducole strette con fabbricati attaccati l'uno all'altro.

Si prese allora a parlare della Vecchia Corte di cui, senza la chiesa colla torre verde che le dà il nome, si sarebbe cancellato persino il ricordo. Colla sua nota perizia, Pasciadia elencò tutto ciò che sapeva di quella dimora degli antichi principi. Niente di importante, a quanto sembrava. Come l'intera città, la Corte, bruciata e ricostruita parecchie volte, doveva aver ricoperto una vasta area, dato che dei ruderi a volta si ritrovavano in tutta la *makallà*, come per esempio sotto la trattoria in cui ci trovavamo. Quello che poteva essere stata la Corte era facile immaginarlo. Faceva pensare grosso modo ai monasteri dai molti corpi di fabbrica per potervi accogliere tutto il seguito dei cortigiani e del servitorame zingaresco. Era venuta su senza un piano prestabilito, senza uno stile, con rabberciature e rappezzature a casaccio, atta a servire, nella sua bruttezza, da scenario alla viltà di una cricca dominante, uscita da tutto il canagliume forestiero, abbondantemente incrociato con sangue di zingari.

Gli chiesi se non bisognasse cercare nell'instabilità dei principi e nella paura delle invasioni la ragione per cui da noi non si fossero costruite cose grandi e destinate a durare come in Occidente. Il nobile piacere di edificare non è mancato ad alcuni dei voivodi; Brancoveanu per esempio aveva eretto nei suoi vasti domini delle ricche corti. Mi rispose di no poichè l'amore del bello era uno dei privilegi dei popoli di nobile stirpe, tra i quali non si poteva annoverare il nostro, che non aveva dato nulla alla civiltà. Se la prese poi con Brancoveanu e strappandogli dalla testa la berretta voivodale, lo scuffiottò di principe del Sacro Romano Impero, la corona di conte magiaro e il collare di Sant'Andrea di Russia, in pochi tratti ce lo dipinse come un capobanda zigano, come un *bulibascia* astuto, traditore e servile — un'anima da schiavo. Era vero che si era lasciato prendere anche lui dal fervore di costruire, di rinverdir giardini e di addobbar saloni, che aveva dilagato presso i potenti del suo tempo, ma che cosa è rimasto di quello infelice così ricco, che regnò quando fioriva tumultuosamente l'arte barocca? Che cosa ha lasciato dietro di sé: i pilastri del monastero di Hurez, la loggia del palazzo di Mogoscioaia, il castello di Potlogi, e che altro? ... — e c'è da vantarsi di simili cose superate e rabberciate? Bisognerebbe finirla una buona volta con tutte queste storie, di cui piuttosto dovremmo vergognarci!

Tale sortita non ci sorprese. Pasciadia contemplando e giudicando con inflessibile asprezza tutto ciò che era romeno, sconfinava spesso col suo accanimento nella malafede. L'odio che covava in lui insonne s'inarcava e s'intorbidiva allora

gagliardo, gigantesco, infiammandosi come per un incendio, avvolgendolo come un'onda. Siccome non si poteva negare una parte di verità in quel che aveva detto, trovai inutile ergermi a difensore di quel passato, al quale il mio pennello era debitore di una deliziosa serie di icone, che io avevo dipinto nella mia giovinezza con pazienza quasi religiosa. Non ve ne fu nemmeno bisogno, poichè lo stesso Pasciadia modificò la sua severa opinione.

— Strano però, confessò, benchè dal punto di vista dell'arte le trovo perfino al di sotto del loro ricordo storico, non potrei negare a queste umili sopravvivenze un loro fascino particolare. Di fronte alle più insignificanti, la mia fantasia spicca il volo, mi sento commosso, profondamente commosso.

— Quanto a me, ti capisco perfettamente, gli disse Pirlu, perchè anche tu sei un rudere, un rudere venerabile, anche se non di quelli ben conservati. Si rise. E' così che noi passavamo il tempo. Il culto di Como ci radunava da circa un mese quasi ogni giorno, a pranzo o a cena. Ma il vero piacere lo si trovava nel chiaccherare, nel discutere soltanto di cose belle: i viaggi, le arti, le lettere, la storia — la storia soprattutto — sovrannuotando nella serenità dei cieli accademici, da dove le facevano precipitare nel fango gli scherzi di Pirlu. Era rattristante come nella sua ignoranza questo nemico giurato dei caratteri stampati restasse estraneo a quanto si discuteva. In Pantasi, invece, Pasciadia aveva trovato una mente limpida, uno spirito armato e libero. Ed io avevo paura di perdere anche una sola parola del loro luminoso scambio di vedute e di conoscenze e il fatto che mi sono rimasti gli appunti che avevo cura di prendere, mi consola se non addirittura mi ripaga di tutti i danni che ho subito dalla guerra a questa parte.

Con mio grande rammarico, quella sera i bagordi dovettero finire presto; Pasciadia partiva verso mezzanotte per la montagna.

— Aspetterò con ansia, egli disse, il giorno del ritorno, per rivederci in casa mia. E rivolto a Pirlu: combineremo anche un piccolo poker, vero? Così imparerai un po' a giocare.

Subito Pirlu si accese di un'ira tremenda e per liberarsene sputò senza fiato un diluvio di sconcezze, passando dalle bestemmie da carrettiere agli insulti da fruttarola e alle maledizioni da lavandaia. Sapemmo così che prima di cena, alla bisca, Pasciadia che si accaniva spietatamente al gioco contro Pirlu, lo aveva alleggerito in uno scontro memorabile di tutti i suoi quattrini. Pirlu aveva perduto venticinque paoli ed era rimasto debitore di altrettanti.

Per placarlo, Pantasi gli chiese se aveva bisogno di danaro. Pirlu rispose orgogliosamente di no, e la cosa ci fece stupire anche se dopo lo vedemmo tirar fuori da una busta una mazzetta di biglietti da cento. Aveva giocato tutta la notte in una casa privata, dagli Arnoteanu, a *chemin de fer*, e si era rifatto. Pasciadia pretese che gli restituisse il dovuto.

— Questo no!, disse Pirlu.

Pantasi pagò, distribuendo laute mance ai camerieri e ai musici. Ce ne andammo, Ma all'uscita, la carrozza chiusa che aspettava Pasciadia nella stretta viuzza di fronte alla trattoria non riuscì ad avanzare a causa di un folto gruppo di gente che, tra risate e schiamazzi, si snodò fino a noi. In mezzo alla calca, urlando come una belva una donna lottava con tre solide guardie che a malapena riuscivano a trattenerla. Ritrovandoci con la donna quasi tra le braccia, tutti e quattro indietreggiammo di un passo.

Vecchia e appassita, scarmigliata, tutta cenciosa, con un piede nudo, essa pareva nella sua terribile rabbia una creatura dell'inferno. Ubriaca come era, si era vomitata addosso e puzzava di piscia, il che riempiva di pazza gioia il branco di fanulloni e di sguadrine che le facevano ala, al grido di: « Pena! Pena la Mirabella! ».

M'accorsi che Pantasi trasalì fino a impallidire. Al vederci, la Mirabella fu presa da una furia cieca. Ciò che ci fu dato di udire, avrebbe scosso l'anima più pagana. Lo stesso Pirgu rimase a bocca aperta.

— Ascolta con attenzione e ricordati, gli sussurrò Pasciadia, ti si offre l'occasione di completare l'educazione ricevuta a casa tua.

Le guardie allontanarono l'ubriacona. Pantasi intanto aveva attaccato discorso con una bambina che, sorridendo, aveva fissato tutto il tempo quel triste spettacolo della miseria umana col suo sguardo vivace e superbo, chiedendole se sapesse chi era l'ignobile vecchia che ora si era stesa in mezzo alla strada, come fa l'orso nelle fiere, e non voleva più alzarsi.

— E' Pena la Mirabella, rispose la bambina. Si è ubriacata un'altra volta. Quando non ha bevuto è una donna per bene, ma se è brilla ne fa di tutti i colori.

Dopo averle fatto scivolare qualcosa in mano, Pantasi indagò ancora. Venimmo a sapere che Pena viveva nei paraggi della Vecchia Corte, trascorreva parte del suo tempo in chiesa, al tavolo dei ceri, sbrigava qualche faccenda al mercato. La sua principale occupazione però era quella di lavare i morti. Un tempo era stata anche in manicomio.

Con grandi sforzi le guardie riuscirono a farla rialzare. Quando si vide in piedi e i suoi occhi si posarono di nuovo su di noi, s'impegnò un'altra volta, pronta a riprendere la sua benevola accoglienza, ma essendo sbalottata, le si strozzò in gola la voce, che finì in un balbettio.

— *Crai*, gridò tuttavia rivolta a noi. *Crai di Vecchia Corte*.

Aveva forse parlato attraverso la sua voce qualcun'altro, d'una età remota — chi lo sa? Ma nulla al mondo avrebbe fatto, credo, tanto piacere a Pantasi, quanto quel detto dimenticato e da tempo tolto dall'uso. Il volto gli si era illuminato e non si saziava di ripeterlo.

— In effetti, riconobbe Pasciadia, è un'associazione di vocaboli tra le più felici: si lascia di gran lunga indietro l'espressione «Cortigiani del cavallo di bronzo», collo stesso significato del tempo di Luigi XIII. Ha qualcosa di equestre, di mistico. Sarebbe un titolo meraviglioso per un libro.

— Sventurata Pena, mormorò Pantasi con malinconia, dopo un silenzio; povera creatura, chi l'avrebbe detto che l'avrei incontrata ancora? Quante cose non mi fai ricordare?

— Come mai, la conosci?, chiese meravigliato Pirgu.

— Sì, è una vecchia storia; una storia d'amore e non di quelle banali. Si era al tempo della guerra del '77. Non credo sia ancora svanito il ricordo che i russi lasciarono qui alle donne, e alle donne di ogni ceto. Fu una vera e propria pazzia. Sul pagliericcio, come sotto il baldacchino a merletti, una pioggia di rubi copriva avide Danae. A Bucarest, i moscoviti trovarono la loro Capua. Le dame non avevano più occhi se non per gli ufficiali russi. Ma quello di cui si erano tutte invaghite era Leuchtenberg-Beauharnais, il bel Sergio, nipote dell'imperatore. Invano però aspettarono che gli cadesse di mano il fazzoletto. Poiché il caso lo aveva gettato, fin dalla prima notte, tra le braccia di una popolana e da quelle braccia non si poté mai più liberare. Era una ragazza della *makallà*, non troppo giovane, con un po' di grigio alle tempie; la conoscevo dai balli in maschera e dai giardini d'estate. Il fascino di questa creatura, di solito mesta, più strana che bella, stava negli occhi, dei grandi occhi verdi, di un verde-torbido, risciacquatura-dispese come si dice in romeno, folti di ciglia e sopraciglia, dallo sguardo un po' sperduto. Saranno state altre le grazie che avevano tessuto la rete nella quale fu preso il cuore del duca? — può darsi; innegabile resta però il fatto che un folle amore si accese tra il giglio del fango e il Principe azzurro, nella cui persona si

riflettevano congiunti gli splendori di due corone imperiali. Era stato deciso che, finita la guerra, Pena avrebbe seguito il suo signore e padrone in Russia. Leuchtenberg andò a morire come un crociato nei Balcani. Io ne accompagnai la salma fino al Prut. La sera del 19 ottobre del settantasette, il convoglio mortuario — un vagone trasformato in camera ardente, con una prodigalità di fiaccole e candele, sacerdoti in paramenti e cavalieri della guardia in corazze dorate veglianti la bara dell'eroe, nascosta sotto i fiori — passò per Bucarest, fermandosi soltanto qualche istante per ricevere gli onori. Dalla folla si levò un grido straziante e una donna cadde bocconi. Avete capito chi era. Quando si riebbe, si dovette legarla. Sono passati da allora trentatré anni.

Pantasi fece cadere la cenere dalla sigaretta. La triste storia di Pena non fece a noi meno piacere che a lui l'inapprezzabile insulto. Pasciadia si congedò e salì sulla carrozza.

— In bocca al lupo e un viaggio coi baffi, gli gridò dietro Pirlu.

Ora Gorica annaspava e la lingua gli si inceppava. Dovette fare qualche sforzo per dirci che aveva giocato come un padreterno; il fu Poker in persona non avrebbe giocato meglio.

— Tuttavia m'hanno fregato, si lamentò, mi hanno fregato e non so consolar-mene. Però me la pagherà, me la pagherà cara questo vecchio Caifa, lo straccerò. Volle ad ogni costo che andassimo con lui.

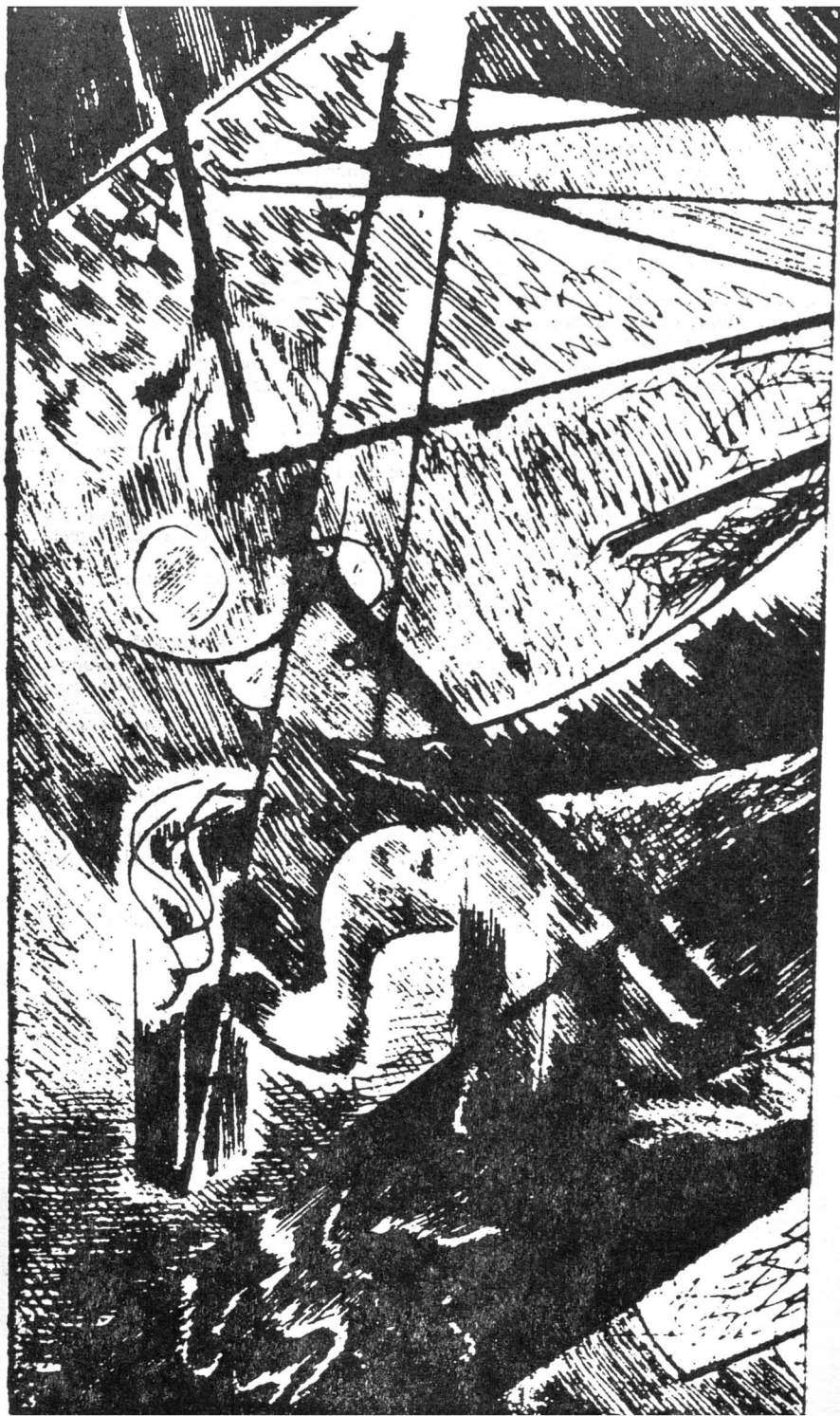
— Su, signori, disse allettante, su, venite, non avrete a pentirvene.

Domandammo dove voleva condurci.

— Dagli Arnoteanu, ci rispose, da quelli veri.

Non era la prima volta che Pirlu insisteva per condurci in quella casa. Per sbarazzarcene gli promettemmo di accompagnarlo un'altra volta, sempre e ovunque, ma quella sera no. Al Corso di Mogoscioaia ci separammo, Pirlu avviandosi in direzione della posta, noi verso la via Sarindar. La notte era umida e fresca, la nebbia diventava sempre più fitta. Desideravo infatti ritrovarmi al più presto a casa mia, nel mio letto, ma Pantasi, secondo il suo solito, mi pregò di restare con lui. Potevo forse rifiutarmi? Per amor suo avrei fatto qualsiasi cosa. Poichè se per Pasciadia sentivo della venerazione, per Pantasi avevo una debolezza, l'una parte dal cervello, l'altra dal cuore, e per quanta forza si abbia, il cuore passa avanti al cervello. Questo strano uomo mi era stato caro anche prima che lo conoscessi di persona: in lui mi sembrava di aver trovato un amico di sempre e spesso qualcosa di più, un altro me stesso.

Traduzione di BRUNO ARCURIO e FLORIAN POTRA



Un pre-Gattopardo: I CRAI DELLA VECCHIA CORTE

« Si poteva scorgere, anni fa, mentre attraversava piazza San Giorgio di Bucarest, un uomo che per il suo aspetto attirava subito l'attenzione. Era d'inverno, la neve scricchiolava sotto i piedi. L'uomo, tra i 45 e 50 anni, era dritto, sembrava gagliardo e ossuto, non troppo grasso. Era stato forse più grasso e ora, con l'avanzare degli anni, aveva acquistato quella dignità di volume della gente matura. Il suo volto rasato era contratto — nel rilassarsi dei muscoli delle guance — in una solenne morgue. Data la stagione, non sufficientemente vestito, benchè paresse che non tanto il bisogno quanto il desiderio di atteggiarsi uniformemente determinasse le sue scelte. Portava in testa una bombetta, rigidamente tesa come un piccolo cappello a cilindro, e indossava un soprabito leggero. Le scarpe troppo sottili, di buona fattura, anacronisticamente chiuse da bottoni, pestavano senza protezione alcuna di galoches la neve. La bombetta e il soprabito avevano quella parvenza verdastra della roba troppo vecchia, troppo lucida, anche se il portamento dell'uomo era di una correttezza puntigliosa, di gala. Il contrasto tra questo strano personaggio e il resto dei passanti era così evidente, da far subito pensare a un boiardo decaduto, incapace di adeguarsi ai tempi, a uno di quegli aristocratici da museo, pieni di cerimonie, che affrontano la muffa degli anni e che Cocteau è riuscito a vedere intorno all'imperatrice Eugenia di Montijo. Tuttavia c'era qualcosa che negava in parte una simile ipotesi. Benchè lo sguardo fosse quello di un uomo di cultura, raffinato, egli era però troppo rigido nel rituale del suo incedere perchè lo si potesse considerare un aristocratico vero e proprio. Nell'afflosciarsi delle sue guance c'era un'affettazione fredda. Non si poteva far a meno allora di pensare a uno di quei vecchi servitori della grande aristocrazia, essi stessi con una genealogia che testimoniava della purezza della loro vocazione gregaria, uno di quei servi che il volgo prende per padroni mentre i padroni per la loro affettata trascuratezza sono presi per servitori, e i quali chiedono informazioni sulle case in cui dovrebbero essere assunti per non abbassare il tenore e il livello di vita. Avrebbe potuto essere un maggiordomo in congedo domenicale (era proprio di domenica) e quindi il verdolino dei vestiti si spiegava col fatto che un tipo così, servendosi della solita livrea, conservava a lungo, per anni, il suo abito borghese . . . »

Così George Călinescu nella sua Storia della letteratura romena abbozza il ritratto di Mateiu Caragiale (1885—1936), figlio del grande commediografo Ion Luca, e autore

di un unico romanzo, I Crai della Vecchia Corte esemplare per tutta la narrativa romena. Un racconto « dal movimento morbido, voluttuoso, con un fascino indefinito che vive oltre le pagine ».

Vi se narrano le vicende, il declinare e il tramonto di una certa categoria sociale e umana della capitale romena al principio del nostro secolo (1910). Si tratta della categoria dei « signori » (« crai » in romeno, il che vuol dire « re », « re-mago », ma anche « dongiovanni », « donnaiolo », fin de race), strano miscuglio di aristocratici e di gente dei sobborghi, i quali conducono una sfrenata vita di piaceri, di lussuria, capaci però nello stesso tempo di offrirsi squisite voluttà intellettuali. Un mondo in cui — come osserva lo stesso Călinescu — « si accoppiano il « gitanismo », la pigrizia dell'anima e l'acuità dell'intelligenza . . . Siamo nella Bucarest metà balcanica, metà occidentale, dove la raffinatezza più progredita si frammischia alla bestemmia e all'appetito più grossolano ».

Il racconto ha al suo centro le figure dei quattro protagonisti: Pasciadia, ricco boiardo di antico casato, coltivatissimo, arguto e fine letterato, con uno strano penchant per la sordidezza della vita « bohémienne » (soprattutto nel senso zingaresco); Pantasi, aristocratico pure lui, di origine greco-fanariota, un appassionato viaggiatore intorno al mondo, charmeur, eccellente narratore, tornato a Bucarest per un breve periodo in cui svende tutti i suoi beni, per abbandonare poi definitivamente il Paese; Pirlu, di origine oscura, probabilmente venuto dalla makallà, cioè dalla periferia, arrivista, uomo di fiducia e mezzano di Pasciadia, vero e proprio « arrampicatore » sociale, persona senza scrupoli, priva di ogni qualità morale, organizzatore dei peripli notturni dei « crai »; e in fine l'autore stesso, l'io narrante, intellettuale, non privo di buon senso, affascinato però dalla compagnia spregiudicata dei Pasciadia e dei Pantasi: è lui che subisce l'influsso dei due, partecipa ai loro bagordi e alle sortite nei quartieri malfamati, ma soprattutto respira l'aria profumata e morbosa dei colloqui degli amici, e in primo luogo le storie personali di Pantasi, i resoconti che questi fa dei suoi viaggi nello spazio e nel tempo, scegliendo come spunto per i loro voli fantastici il Settecento.

A una dato momento, i « crai » abbandonano i caffè mondani e le viuzze dei postriboli e trasferiscono il loro quartiere generale — per l'iniziativa del ruffiano Pirlu — nel palazzo della famiglia Arnoteanu, trasformato in una specie di tripot e bordello di lusso. Gli ospiti sono il vecchio Arnoteanu — discendente di principi regnanti, — la signora Arnoteanu che offre le sue grazie — insieme a quelle delle figlie Mima e Tita — ai vari « avventori ». Esiste però una terza giovane Arnoteanu, la nipote Ilinca, la quale vive modestamente una vita tutta sua, fatta di studio e di lavoro. Pantasi se ne innamora, perchè la ragazza risveglia in lui l'immagine di un suo vecchio amore fallito. Nel contempo però, il solito ruffiano Pirlu trama la « cessione », la vendita di Ilinca a Pasciadia. Pantasi e Pasciadia vengono ai pugni.

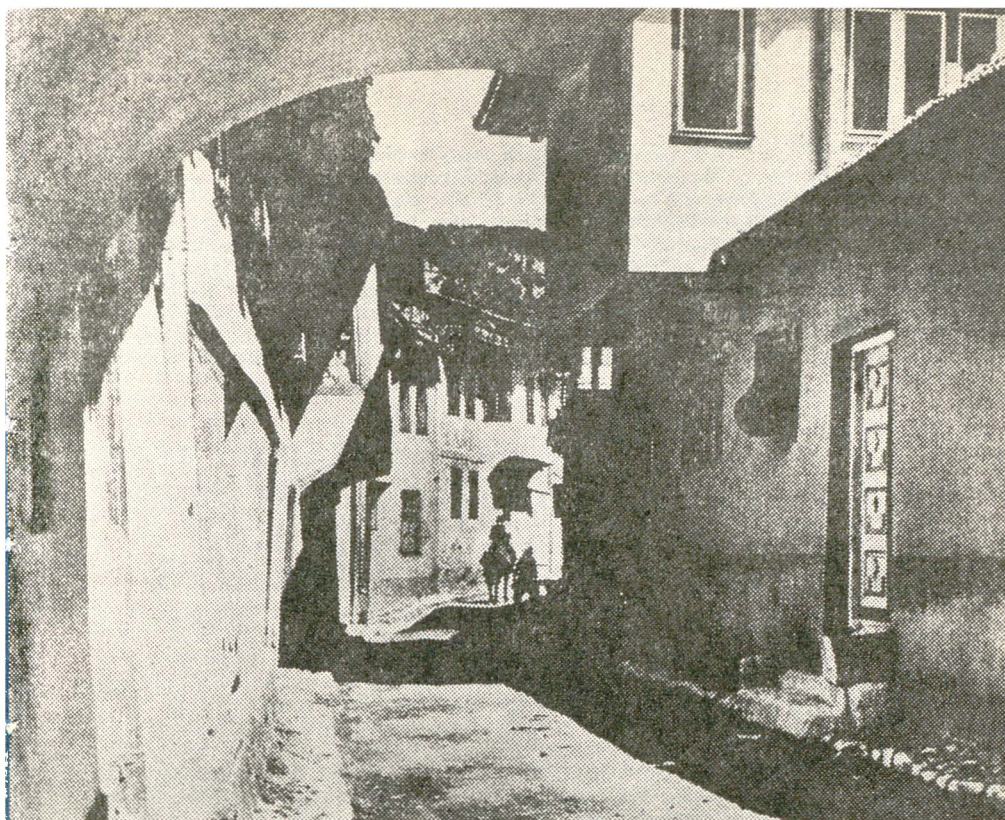
Le cose non tardano a chiarirsi. Ilinca s'ammala e muore. Poco dopo morirà anche Pasciadia, il cui estremo desiderio era sempre stato la distruzione immediata della sua opera. Pirlu prosegue la sua escalation per diventare più tardi deputato e ministro.

Anche Pantasi lascia il paese, accompagnato fino alla frontiera dal narratore. E' il tramonto di questo mondo strano, decadente, raffinato e sordido.

Certo, il gran pregio di questo romanzo non risiede nella costruzione narrativa, nell'aneddotica e nei fatti (anche se questi non mancano). Il racconto vive soprattutto grazie a un fascino del tutto particolare, nel clima sfatto e nel quadro variopinto delle descrizioni smorzate nell'evocazione. Vi è una levità di toni, una trasparenza dei vari piani di una realtà percepita attraverso una sublimazione degli oggetti e delle cose, in un incanto ineffabile, magico quasi, sorto dal richiamo del passato.

I Crai della Vecchia Corte è un libro originalissimo che scopre un ambiente inedito, unico forse: un Gattopardo sui generis, levantino e balcanico, una specie di La dolce vita avant la lettre. Un libro che può riscuotere il successo dei buongustai di letteratura, ma anche del grande pubblico. Un possibile best-seller nell'operazione di ricupero dei più certi valori della narrativa europea del Novecento.

Il romanzo di Mateiu Caragiale è stato tradotto in francese e pubblicato dalle Editions «L'Age d'Homme» a Losanna. Ora i professori Bruno Arcurio e Florian Potra ne hanno iniziato la traduzione in italiano, di cui si offre, di seguito, il primo capitolo.



ALEXANDRU BACIU

SARAJEVO—CONTRASTE URBANISTICE

Note de călătorie

Noaptea, de sus, de pe una din culmile muntelui Trebevič, din apropierea podului Căprioarelor, Kozja Cuprija, pe unde trecea odinioară unicul drum spre Târgigrad — panorama Sarajevo-ului se desfășoară fascinant. Sclipește jos, în vale, riul Miljacka și miile de lumini de pe înălțimile înconjurătoare scinteiază într-un balet fantastic.

Ziua, — mai ales în zori sau în amurg, — când riul străjuit de înălțimi și de amfiteatrul uriaș al clădirilor cu minaretele nenumăratelor moschei par să clameze zbuciumul veacurilor revolute, Sarajevo se dăruie privitorului în toată plenitudinea lui.

Ca niște borne care marchează secolele, sus, pe piscuri se întrezăresc adesea în maiestuoase locuri impracticabile necropolele medievale, stetciakurile, — sculpturi în piatră adesea încrustate cu figuri și versete de o poezie inefabilă, expresie artistică originală a băștinașilor; mai jos, risipite printre case, pe povârnișuri abrupte, stele musulmane și mozaice înfrățite cu crucile creștine atestă, în irizarea de basm a atmosferei, solidaritatea împotriva vrăjmășiei timpurilor. Cimitirele musulmane de la Stup și Ali-fakovač, cimitirul creștin de la Carina, cel evreiesc de pe colina Barak sau cimitirul partizanilor de la Koševo, de arhitectură peisagistică modernă — stau mărturie grăitoare despre acest paradox istoric pe care îl constituie Sarajevo; căci cimitirele aici n-au nimic sumbru, sinistru, ci iriază liniște și seninătate, dignitate și frumusețe, așa cum le-au avut sau le-au dorit cei care le veșnesc.

Dezvoltarea orașului Sarajevo este legată de înaintarea otomană în Europa în secolele XVI și XVII, care a transformat micile fortificații și aglomerații umane din defileul muntos prin care se strecoară riul Miljacka într-un centru administrativ, militar și comercial. Sarajevo feudal al epocii otomane — după cum ne relatează cronicile unor călători străini, venețieni, francezi sau germani și ne mărturisesc numeroasele edificii rămase — era un oraș mare și bogat având mai mult de o sută de moschei, clădiri publice deosebit de frumoase, numeroase băi, magazine, caravanseriuri, fântini și turnuri cu orologii, jucând un important rol de intermediar în comerțul dintre Orient și Occident. Această înflorire prodigioasă se datorește în cea mai mare măsură localnicilor din Bosnia și Herțegovina, din care unii convertiți la islamism, au ocupat înalte posturi în armata și administrația otomană, ca bunăoară acel Husref-bey căruia Sarajevo îi datorește unele din cele mai frumoase edificii ale sale care dăinuiesc și astăzi.

Ceea ce-i surprinzător — uimind pe vizitatorul actual — este urbanistica funcțională, aproape modernă, așa îndrăzni să afirm, a vechiului oraș. Sus, pe înălțimi, casele și moscheile își păstrează o anumită sveltețe; jos în vale, clădirile au o masivitate specifică, dar orizontul este totdeauna larg deschis privirii, de oriunde te-ai afla. În epoca otomană saka — strada — era unitatea de bază; mai multe saka alcătuiau un cartier — o mahala — în centrul căreia se afla de cele mai multe ori un edificiu public, de obicei o moscheie; iar o casă feudală otomană — ca bunăoară aceea a lui Svrzo, conservată și astăzi, — nu era un simplu cămin familial, ci un ansamblu de construcții armonios alcătuite, construcții locale alegându-și judicios materialele, lemnul sau piatra, cu un adânc simț al proporțiilor, știind să creeze o intimitate, unde domnea calmul și liniștea, jocul luminii și al umbrelor.

Pretutindeni, în edificiile ce ni s-au păstrat de atunci se vedește bunul gust și simțul proporțiilor. Moscheea Sultanului de pe malul stâng al râului Miljacka clădită în 1566, impunătoarea moschee a lui Ali-Pașa, datînd cam din același timp, cupolele moscheii lui Gazi-Husref-bey, școala superioară musulmană — medersa — înălțată tot de acesta, turnul orologiului cu elemente renaștentiste, numeroasele băi publice și fântini, vechea biserică ortodoxă, bizar amestec de stil romanic și gotic, cu o bogată colecție de icoane și un iconostas de o mare valoare artistică datorit picturului localnic Maxim Tujkovič, sobra mănăstire a lui Sinan din secolul XVII unde dervișii se consacrau rugăciunii și contemplării, în sfîrșit cartierul Bashteharhya — cu celebrul magazin Brusbezišam — vechiu centru comercial și meșteșugăresc, unul din cele mai de seamă din peninsula Balcanică datînd din secolul al XV-lea, care își mai păstrează și astăzi izul arhaic — toate stau mărturie a bunului gust urbanistic ce a caracterizat această epocă.

Dar orașul a suferit apoi cumplite avataruri nu numai din cauza cataclismelor naturale — incendii și cutremure. În 1697, trupele prințului habsburgic Eugeniu de Savoia

impresoară orașul: cu toată dirza rezistență a localnicilor — care construiesc și puternice fortificații — trupele austriece pătrund în Sarajevo masacrând populația; pentru că în 1878 — prin tratatul de la Berlin — să treacă definitiv sub ocupația austro-ungară. În oraș se va instăpini un regim absolut ce va lua sfârșit deabia la 28 iunie 1914, cu focurile de armă ale tinărului patriot revoluționar bosniac Gavril Princip.

Ocupația austro-ungară a căutat să suprimă tipul de construcție din epoca otomană, sub pretextul că introduce o nouă concepție urbanistică, în realitate edificând o arhitectură ce reprezenta autoritatea și puterea monarhiei străine de popor, un stil ambiguu, echivoc, fie cu elemente baroce, în deosebi la clădirile publice, fie un stil pseudo-oriental pentru casele particulare, ca o aparentă concesie făcută localnicilor.

Astfel, contrastele și paradoxele urbanistice și etnice apar acum mai intens la fiecare pas. Cluburi fastoase în stil baroc, ca Herrenklub, pentru divertismentul protipendadei, catedrala catolică într-un stil compozit — roman și gotic —, monumentala primărie terminată în 1896 imitind cu ostentație un pseudo-stil maur și distonind flagrant cu mediul ambiant, biserica evanghelică, noul liceu de stat, construirea căii ferate Sarajevo-Visegrad, străile și luxul importate — totul caută să înșele pe localnici și să dezvăluie Europei «spectacolul unei misiuni civilizatoare».

În timpul celui de al doilea război mondial, orașul a trăit zilele cele mai întunecate din istoria lui. Primele bombe dușmane au căzut asupra orașului la 6 aprilie 1941. Ocupația, violența și teroarea au durat exact patru ani, pînă la 6 aprilie 1945, cînd unitățile armatei de eliberare au izgonit pe dușman din oraș.

După război, Sarajevo și împrejurimile erau în mare parte distruse. Au urmat anii eroici de reconstrucție, de abnegație și entuziasm, în care tineretul a fost în primele rînduri. Curînd orașul a renăscut. Numeroase blocuri, construcții industriale, edificii publice, căi ferate, poduri i-au sporit frumusețea, păstrîndu-i totuși acel tulburător iz oriental.

Acum Sarajevo numără aproape 300.000 de locuitori și este, ca mărime, al treilea oraș din Republica Federativă Jugoslavia.

Variatele aspecte ale orașului își dezvăluie astfel istoria lui zbuciumată; ea este prezentă pretutindeni, la fiecare pas; chiar și acum — cu elocvență și pitoresc — Sarajevo își mărturisește cuceririle, eșecurile, dilemele nerezolvate ale trecutului. Oameni de naționalități și confesiuni diferite și-au amestecat destinele, în bucurie, în fericire, în încercări cumplite; dar toți au căutat să dea orașului drag ceva din sufletul lor.

«Oraș cu vechi și nobile tradiții — cum sublinia marele scriitor jugoslav Ivo Andrić — oraș al confreriilor artisanale, al conștiinței și mîndriei civice, oraș comercial unde nu numai banul dar și bunul gust erau respectate, oraș unde s-a dezvoltat sensul ordinei și al frumuseții, al unei vieți armonioase și fericite, aceste două caracteristici contradictorii condiționate de dezvoltarea istorică a orașului au lăsat urme adînci în mentalitatea locuitorilor: spirit de inițiativă, aspirație spre o viață luminoasă cu un orizont larg, străbătută de un voal de melancolie, de suflul unei ușoare și vagi neliniști...»

Hrănit din civilizații și culturi diferite, Sarajevo a avut totdeauna de-a lungul veacurilor un sens al umanului; adînc înrădăcinat în trecut, a privit totdeauna cu încredere în viitor, găsind astăzi — după cinci secole de dominație otomană și tutela austro-ungară — adevăratul său făgaș de dezvoltare; dar ceea ce a constituit valența permanentă, temelia de nezdruncinat a orașului, a fost o anumită «dimensiune a umanului», cum sublinia atît de frumos Husein Tahmišćić, unul din scriitorii de seamă al Sarajevo-ului de astăzi.

Ceea ce caracterizează cu prisosință și relațiile cu personalitățile din Sarajevo. Cu plăcere îmi amintesc de vizita făcută la marea editură «Veselin Masleša», unde directorul general Ahmet Hromadžić, critic literar notoriu care ne cunoaște țara, m-a primit cu toată sollicitudinea arătându-se deosebit de interesat în traducerea unora din lucrările prozatorilor noștri contemporani. La fel cu prilejul vizitei la cealaltă mare editură — «Svejtlost» — al cărui director este scriitorul Mesa Selimovici, autorul celebrului roman «Dervişul și moartea» unde evocarea atât de sugestivă a vechiului Sarajevo — amintind forța descriptivă a lui Sadoveanu — păstrează totuși amprenta unei «scriituri» foarte moderne; evocarea servește drept fundal pentru desfășurarea unei acțiuni — de fapt o parabolă cu minuțiozitate narată și cu implicații la timpuri mai recente — simțindu-se adeseori prezența unui Kafka balcanic hălăduind la răscrucea marilor drumuri comerciale dintre Occident și Orient. De altfel romanul lui Selimovici — premiat în 1966 în Jugoslavia — a fost tradus de curând și la noi, cunoscând un binemeritat succes, prima ediție de câteva zeci de mii de exemplare epuizându-se în puține săptămâni (fapt ce a bucurat deosebit conducerea editurii unde romanul a fost publicat pentru prima oară). În sfârșit trebuie să amintesc de joviala amabilitate a lui I. Velkolovič, tânărul director general al Radioteleviziunii din Sarajevo, vădit dornic să intensifice schimburile culturale cu Radioteleviziunea noastră, precum și calda ospitalitate a poetului și criticului literar Husein Tahmišići.

Pretutindeni aceeași «dimensiune a umanului», această «dimensiune a umanului» pe care o găsim în dispoziția și orinduirea spațiului locuibil, în soluțiile urbanistice a stradelor și vechilor cartiere, în structura și plasamentul cartierului central și a edificiilor publice, în formele definitive ale monumentelor culturale, în modelajul obiectelor de uz cotidian.

Istoria orașului Sarajevo este greu lizibilă, densă, brutală uneori, obscură alteori ca viață însăși, dar își păstrează și acum ca o amprentă de neșters climatul spiritual specific. Este un oraș făurit pentru om, pentru condiția lui umană, căruia patina timpului revolut n-a făcut decât să-i sporească autenticitatea.

Sarajevo — cel de astăzi — făurit din atâtea elemente eteroclite, din atâtea zbucium și luptă, cu armonia lui singulară, ne încântă și ne tulbură.

iulie, 1972

Corectura: LIDA IGIROȘIANU



Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ:

I. BROD

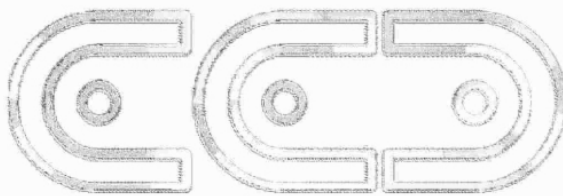
Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI 115. TEL. 16.79.22.
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEF 10. — TEL. 18.33.99.
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

